

INTERMEDIAALINEN NÄYTTÄMÖ

Miten teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus näkyy Zholdakin *Anna Kareninan* ja Wrightin *Anna Kareninan* esityksellisissä ja elokuvallisissa keinoissa sekä estetiikassa?

Sinituuli Kotipelto

Tampereen yliopisto
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Teatterin ja draaman tutkimus
Pro gradu -tutkielma
Huhtikuu 2014

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

KOTIPELTO, SINITUULI: Intermediaalinen näyttämö. Miten teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus näkyy Zholdakin *Anna Kareninan* ja Wrightin *Anna Kareninan* esityksellisissä ja elokuvallisissa keinoissa sekä estetiikassa?

Pro gradu -tutkielma, 83 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Huhtikuu 2014

Tämän tutkielman aiheena on teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus. Nykyaikana eri mediumit eivät toimi irrallaan toisistaan, vaan ne ovat yhä enenevässä määrin vuorovaikutuksessa keskenään niin sisältöjen, estetiikan kuin merkitysten tasolla. Tarkastelen tutkielmassani formalistisen esitys- ja elokuva-analyysin avulla, miten intermediaalisuus näkyy ukrainalaisen teatteriohjaaja Andriy Zholdakin Turun Kaupunginteatteriin ohjaaman *Anna Karenina* -esityksen ja englantilaisen elokuvaohjaaja Joe Wrightin ohjaaman *Anna Karenina* -elokuvan esteettisissä keinoissa sekä käsitysmalleissa. Analysoin, miten toisesta mediumista lainatut piirteet asettuvat ja miten ne on asetettu osaksi esimerkkiteosteni oman mediumin estetiikkaa.

Käsittelen intermediaalisuutta näkökulmasta, jonka mukaan se voidaan ymmärtää jonkin mediumin esteettisten keinojen sekä näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapojen jäljittelynä tai toteuttamisena toisessa taidemuodossa. Esittelen tutkielmassani kaksi intermediaalisuuden käsittelyyn syntyntä tarkastelukulmaa, medium- ja intermedialähtöisen näkemyksen, ja määrittelen kaksi intermediaalisuuteen olennaisesti liittyvää käsitettä, multimediaalisuuden ja transmediaalisuuden. Tarkastelen lisäksi tarkemmin teatterin ja elokuvan välistä intermedialisuutta sekä niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Käsittelen postdraamallista teatteria ja postklassista elokuvaa esimerkkeinä intermediaalisesta teatterista ja elokuvasta.

Analyysieni perusteella intermediaalisuus näkyy sekä Zholdakin *Anna Kareninassa* että Wrightin *Anna Kareninassa* teosten aika- ja tilaestetiikassa, itserefleksiivisyydessä sekä teknologian käytössä ja näyttelijäntyössä. Toisen mediumin estetiikkaa on käytetty esimerkeissäni luomaan jatkuvuutta tai leikkaamaan kohtauksia sekä korostamaan asioita, yksityiskohtia ja tunnelmia. Toisen taidemuodon keinoilla on pystytty luomaan oman mediumin ylittävää estetiikkaa. Esimerkkieni intermediaaliset piirteet on kuitenkin teatterillistettu ja elokuvallistettu eli muokattu osaksi niiden omia esteettisiä keinoja.

Vaikka intermediaalisuuden lisäämän sisältöjen, estetiikan ja merkitysten kierrätyksen eri mediumien välillä voisi luulla yhtenäistävän ja yksipuolistavan kulttuurikenttää, esimerkkieni perusteella näyttää ennemminkin siltä, että intermediaalisuuden avulla voidaan kehittää uudenlaista estetiikkaa. Toisen mediumin keinot eivät ole koskaan samanlaisia eri taidemuodoissa, koska mediumit ovat erilaisia ominaisuuksiltaan ja modaliteeteiltaan. Tämä luo uutta. Mediumoja tulisi kulttuurin intermediaalisen luonteen takia tarkastella suhteessa toisiinsa.

Avainsanat: Intermediaalisuus, multimediaalisuus, transmediaalisuus, medium, medioituminen, postdraamallinen teatteri, postklassinen elokuva, hypermediaalisuus, itserefleksiivisyys, teatterillistaminen, elokuvallistaminen

SISÄLLYS:

1. JOHDANTO	1
2. INTERMEDIAALINEN KULTTUURI	8
2.1. Intermediaalisuus.....	8
2.2. Intermedialähtöinen intermediaalisuus ja mediumlähtöinen intermediaalisuus	11
2.3. Multimediaalisuus ja transmediaalisuus.....	17
3. INTERMEDIAALINEN NÄYTTÄMÖ	20
3.1. Teatteri ja intermediaalisuus	20
3.1.1. Teatteri multimediaalisena hypermediumina	22
3.1.2. Draaman jälkeinen teatteri – intermediaalisuuden teatteria.....	23
3.1.3. Teatteri, teknologia ja mediaestetiikka	26
3.2. Elokuva ja intermediaalisuus.....	28
3.2.1. Elokuva läpinäkyvänä mediumina.....	29
3.2.2. Postklassinen elokuva – intermediaalisuuden elokuvaa	31
3.3. Teatteri, elokuva ja intermediaalisuus.....	33
4. ZHOLDAKIN <i>ANNA KARENINA</i> JA WRIGHTIN <i>ANNA KARENINA</i>	42
4.1. Andriy Zholdakin <i>Anna Karenina</i>	43
4.1.1. Zholdakin <i>Anna Kareninan</i> yleiset piirteet.....	43
4.1.2. Zholdakin <i>Anna Kareninan</i> intermediaaliset piirteet – teatterillistettua elokuvallisuutta	46
4.2. Joe Wrightin <i>Anna Karenina</i>	58
4.2.1. Wrightin <i>Anna Kareninan</i> yleiset piirteet.....	58
4.2.2. Wrightin <i>Anna Kareninan</i> intermediaaliset piirteet – elokuvallistettua teatterillisuutta	60
4.3. Zholdakin <i>Anna Kareninan</i> ja Wrightin <i>Anna Kareninan</i> intermediaalisuus.....	66
5. YHTEENVETO	76
LÄHTEET:.....	80

1. JOHDANTO

Eri taide- ja mediamuodot eivät ole tai toimi irrallaan toisistaan nykykulttuurissa, joka on luonteeltaan intermediaalinen eli mediavuorovaikutteinen. Eri mediumit, millä tarkoitan sekä eri taide- että mediamuotoja, ovat vuorovaikutuksessa keskenään niin sisällön, estetiikan kuin merkitysten tasolla. Tämä näkyy myös teatterin ja elokuvan välillä. Ne ovat olleet vuorovaikutteisessa suhteessa koko yhteisen historiansa ajan ja ovat vaikuttaneet toistensa mediumien ja niiden estetiikan kehittymiseen sekä uudelleen määrittelemiseen. Mediumien välinen materiaalin ja esityskeinojen kierrättäminen sekä vaihto on entistä yleisempää nykykulttuurissa.

Tutkin pro gradu-tutkielmassani, miten teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus eli eri mediumien välisten vuorovaikutussuhteiden synnyttämä vaikutteiden liikkuminen ilmenee näiden kahden mediumin esityskeinoissa. Tarkastelen teatterin ja elokuvan välistä vuorovaikutussuhdetta näkökulmasta, jonka mukaan intermediaalisuus voidaan käsittää jonkin mediumin esteettisten keinojen sekä käsitysmallien eli näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapojen jäljittelynä tai toteuttamisena toisessa mediumissa. Käsittelen aihetta kahden esimerkin kautta, joina toimivat ukrainalaisen teatteriohjaaja Andriy Zholdakin Turun Kaupunginteatteriin ohjaama esitys *Anna Karenina* ja englantilaisen Joe Wrightin ohjaama elokuva *Anna Karenina*. Tutkin, miten teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus näkyy Zholdakin *Anna Kareninan* ja Wrightin *Anna Kareninan* esityksellisissä ja elokuvallisissa keinoissa sekä estetiikassa. Tarkastelen Zholdakin *Anna Kareninan* kautta, miten elokuvallisuus ja elokuvalliset keinot, piirteet, estetiikka sekä käsitysmallit näkyvät esityksen esteettisissä keinoissa sekä miten ne asettuvat osaksi teatterin omia keinoja. Lisäksi tarkastelen, miten teatterillisuus ja teatterilliset keinot, piirteet, estetiikka ja käsitysmallit ilmenevät Wrightin *Anna Kareninan* elokuvallisissa keinoissa ja miten nämä keinot asettuvat suhteessa elokuvan omiin keinoihin.

Sekä Zholdakin *Anna Karenina* -esityksen että Wrightin *Anna Karenina* -elokuvan pohjana on venäläisen kirjailija Leo Tolstoin vuosina 1875–1877 valmistunut klassikkoromaani *Anna Karenina*. Se kertoo naimisissa olevasta naisesta, Annasta, joka rakastuu toiseen mieheen, jättää aviomiehensä sekä lapsensa tämän toisen miehen takia ja joka lopulta menettää kaiken itselleen tärkeän, jopa itsensä. Ukrainalainen ohjaaja Andriy Zholdak ohjasi Turun kaupunginteatteriin tästä klassikkoromaanista modernin ja suosiota saaneen tulkinnan. Esityksen ensi-ilta oli 5.2.2010, ja sen päärooleissa nähtiin Krista Kosonen, Stefan Karlsson, Markus Järvenpää ja Petri Rajala.

Englantilaisen Joe Wrightin *Anna Karenina* -elokuvaohjaus on yllätyksellinen ja teatterillinen. Elokuvan käsikirjoituksen on sovittanut englantilainen näytelmä- ja elokuvakäsikirjoittaja Tom Stoppard. Elokuva sai ensi-iltansa 7.9.2012 Iso-Britanniassa, ja sen päärooleissa esiintyvät Keira Knightley, Jude Law, Aaron Taylor-Johnson ja Kelly MacDonald.

Tutkielmani metodina käytän formalistista eli muodollisiin seikkoihin keskittyvää esitys- ja elokuva-analyysiä, joiden avulla pyrin määrittelemään valitsemieni esimerkkien, Zholdakin *Anna Kareninan* ja Wrightin *Anna Kareninan*, esteettisten keinojen ja käsitysmallien intermediaalisia piirteitä. Analyysit perustuvat omiin katsojakokemuksiini ja niiden pohjalta tekemiini havaintoihin. Tarkastelen esimerkeissäni etenkin aika- ja tilaestetiikkaa sekä ruumiiseen ja teknologiaan liittyvää estetiikkaa. Analyysieni näkökulma on pääasiassa teatterillinen ja esityksellinen. Esitysanalyysissä käytän materiaalina vuonna 2011 Turun Kaupunginteatterissa näkemääni Zholdakin *Anna Karenina* -esitystä sekä esityksestä tehtyä tallennetta, jonka olen käynyt katsomassa Turun kaupunginteatterilla toukokuussa 2013. Wrightin *Anna Kareninan* analyysin materiaalina käytän elokuvan dvd-tallennetta.

Zholdakin esityksestä tehty tallenne on omalla tavallaan ongelmallinen materiaalinlähde, koska se rajaa esityksestä kamerakulmien avulla paljon pois, varsinkin kun esityksessä tapahtuu samanaikaisesti useita asioita eri puolilla näyttämöä. Lisäksi tallenne kadottaa teatterin hetkellisyyden, välittömyyden ja tapahtumaluonteisuuden. Tallenne on kuitenkin analyysissäni olennainen ja tärkeä juuri teatterin hetkellisyyden ja tapahtumaluonteisuuden takia, sillä ihmismuisti on rajallinen. Elokuvan dvd-tallenne on ongelmattomampi materiaalinlähde kuin hetkessä elävä teatteriesitys. Tallennetta on mahdollisuus kelata ja katsoa yhä uudelleen. Tässä ilmenee olennaisesti teatterin ja elokuvan luonteen erilaisuus.

Intermediaalisuus tarkoittaa mediumien välistä keskinäistä vaikuttamista tai vuorovaikutussuhdetta (Kattenbelt 2008, 20–21). Intermediaalisuus on osa kulttuurin ja yhteiskunnan medioutumista, joka on seurausta mediateknologian määrän lisääntymisestä viime vuosikymmenien aikana sekä ihmisten kokemusten muuttumisesta yhä mediavälitteisemmiksi. Medioitumiseen liittyy olennaisesti mediarajojen hämärtyminen, samojen tekstien sekä materiaalien kierrättäminen, itserefleksiivisyys ja digitalisoituminen. Medioitunut kulttuuri on luonteeltaan intermediaalista. Se muokkaantuu ja saa merkityksensä eri mediumien välisten vuorovaikutussuhteiden kautta. Intermediaalisuus voidaan nähdä vastakohtaksi mediaerityisyyttä painottavalle näkökulmalle, jonka mukaan jokaisella taide- ja mediamuodolla on oma mediuminsa, ja tämän mediumin ominaisuudet

erottavat mediamuodon muista muodoista. Intermediaalisuus voidaan nähdä modernin ajan tavaksi kokea ympäröivä todellisuus (Chapple & Kattenbelt 2006, 24).

Mediumit ovat sekä samanlaisia että erilaisia, ja intermediaalisuus voidaan käsittää samankaltaisuuksien muodostamaksi sillaksi näiden eroavaisuuksien välillä (Elleström 2012, 12). Teatteri ja elokuva ovat erilaisia luonteeltaan. Teatteria kuvaa tapahtumaluonteisuus, muuttuvuus ja välittömyys, kun taas elokuvaa luonnehtii toistettavuus, pysyvyys ja välillisuus. Teatteri on presentaatio, se esittää tietyssä hetkessä, kun taas elokuva on representaatio, joka uudelleen esittää. Vaikutteet teatterin ja elokuvan välillä ovat kuitenkin vuosien kuluessa liikkuneet kumpaankin suuntaan, esimerkiksi jo varhainen elokuva otti vaikutteita teatterista, ja nykyään teatteri omaksuu piirteitä nopeasti kehittyvästä elokuvaestetiikasta. Erilaisuuksistaan huolimatta nämä kaksi mediumia ovat tarjonneet ja tarjoavat edelleen toisilleen niin materiaaleja, inspiraatiota kuin ideoita sekä keinoja kehittää omaa erityisyyttään.

Tarkastelen analyysseissäni esimerkkieni intermediaalisia piirteitä ja analysoin niiden esteettisiä keinoja. Pyrin vertailemalla esimerkkejäni ja niiden intermediaalisia piirteitä suhteuttamaan, miten niiden estetiikka ja keinot linkittyvät ja asettuvat suhteessa toisiinsa sekä toisen mediumin piirteisiin. Pohdin, kuinka hyvin teatterin ja elokuvan esteettiset keinot ovat vaihdettavissa ja miten nämä toisesta mediumista lainatut keinot on toteutettu suhteessa esimerkkieni omaan estetiikkaan. Käsittelen esimerkiksi, annetaanko näiden toisesta mediumista lainattujen piirteiden näkyä vai piilotetaanko ne, sekä ovatko nämä keinot ristiriidassa taidemuodon omien keinojen kanssa vai tuovatko ne näihin mediumin omiin keinoihin jotain uutta. Pohdin myös, kuinka luonnollisesti nämä toisesta taidemuodosta lainatut piirteet asettuvat uuden mediumin maailmaan.

Tutkielmani käsittelee intermediaalista teatteria ja intermediaalista elokuvaa. Tällä tarkoitan teatteria ja elokuvaa, jotka käyttävät muiden mediumien esteettisiä piirteitä ja teknologiaa osana omia esityskeinojaan. Kaikki kulttuuri on intermediaalista, eikä mikään synny tyhjiössä. Intermediaaliset tuotteet ovat oman aikansa synnyttämiä ja kuvaavat näin ollen omaa aikaansa sekä sen vallitsevia käsityksiä ja rakenteita. Intermediaalisuus on 1900-luvun ja varsinkin 2000-luvun kulttuurin piirre, mikä on seurausta mediateknologian lisääntymisestä sekä digitalisoitumisen mahdollistamasta materiaalin kierrättämisen helppoudesta. Tutkielmani käsittelee 2000-luvun ja tarkemmin sanoen 2010-luvun teatteria ja elokuvaa, sillä Zholdakin esitys on saanut ensi-iltansa 2010 ja Wrightin elokuva vuonna 2012. Kumpikin esityksistä on adaptaatio Leo Tolstoin

romaanista *Anna Karenina*, joten esityksissä on intermediaalisten viitteiden lisäksi myös intertekstuaalisia merkityksiä.

Tarkastelen draaman jälkeistä eli postdraamallista teatteria yhtenä näkökulmana intermediaalisesta teatterista. Postdraamallisen teatterin syntyyn on vaikuttanut mediakulttuurin kehittyminen, mikä näkyy draaman jälkeisen teatterin estetiikassa ja esityskeinoissa. Draaman jälkeinen teatteri on esimerkiksi omaksunut mediateknologian käytön sekä mediaesitysten nopean tempon osaksi omia esteettisiä keinojaan. Esitysteoreetikko Timo Heinonen (2009, 12) määrittelee postdraamallisen eli draaman jälkeisen teatterin tarkoittavan draamatekstin ylivallan jälkeistä teatteria, joka tekee eroa draaman ja teatterin välille. Draamallisessa teatterissa tekstin asema on merkittävä, kun taas postdraamallisessa teatterissa korostuu näyttämöllinen diskurssi: aika, tila, keho ja vastaanotto sekä niiden väliset suhteet (Heinonen 2009, 12).

Zholdakin *Anna Karenina* on draaman jälkeistä teatteria, vaikka sillä onkin draamallinen pohja. Esityksen tausta on vahvasti tekstipainotteinen, mutta sen esityskeinot ovat postdraamallisia. Anna Kareninan tarina kulkee esityksen läpi sisältäen draaman kaaren. Esitys on kuitenkin visuaalinen, katkonainen, toisteinen ja moniulotteinen, mitkä ovat tyypillisiä draaman jälkeisen teatterin piirteitä. Esitys yhdistää mielenkiintoisella tavalla niin draamallisen ja postdraamallisen, tekstin ja fyysisyyden, näyttelijän ja kameran, teatterin ja tekniikan kuin myös teatterin ja mediaestetiikan. Zholdakin *Anna Karenina* on eri esityskeinojen yhdistelmä, ja siinä näkyy intermediaalisia vaikutteita. Esityksessä on käytetty piirteitä niin elokuvallisesta estetiikasta, kuten esimerkiksi leikkauksia, toistoja, hidastuksia ja pysäytyksiä, kuin teknologiasta, muun muassa näyttämön reunassa olevalla screenillä näytetään esityksen aikana videokameralla kuvattavaa livevideokuvaa.

Draaman jälkeisen teatterin kanssa samoihin aikoihin kehittymään alkanut postklassisen elokuvan paradigma voidaan nähdä esimerkkinä intermediaalisesta elokuvasta. Yhteiskunnan medioituminen on vaikuttanut myös postklassisen elokuvan kehittymiseen, mikä näkyy sen esityskeinoissa. Elokuvantutkija Eleftheria Thanoulin (2009, 6, 14) mukaan postklassinen elokuva on klassisen elokuvan eli klassisen Hollywood-elokuvan aikakauden jälkeen 1960-luvulta lähtien kehittymään alkanutta uutta elokuvaa, jolla on omanlaiset rakenteelliset norminsa. Siinä missä klassinen elokuva pyrkii esittämään todellisuuden realistisena ja läpinäkyvänä, postklassinen elokuva pyrkii ennemminkin rikkomaan tuota läpinäkyvyyttä ja tuo oman mediuminsa tarkoituksellisesti esiin (Thanouli 2009, 44). Postklassiselle elokuvalla on tyypillistä ajan ja tilan moniulotteinen

manipulointi, nopeat leikkaukset, kuvien monikerroksisuus sekä pirstaloituminen ja itserefleksiivisyys.

Wrightin *Anna Karenina* -elokuvassa on paljon postklassisen elokuvan piirteitä. Elokuva rikkoo perinteisen elokuvan läpinäkyvyyttä ja illuusion luomista antamalla esteettisten keinojensa näkyä katsojalle, lisäksi elokuvan aika- ja tilaulottuvuuksia manipuloidaan. Wrightin *Annan Karenina* on kuitenkin myös hyvin teatterillinen ja intermediaalinen. Wright on lähestynyt elokuvan käsikirjoitusta kuin teatteriohjaaja olisi käsitellyt näytelmätekstiä. Elokuva on kuvattu lähes kokonaan teatterirakennuksessa, ja siinä on hyödynnetty teatterilavasteita, joita ei peitellä. Tämän lisäksi elokuvassa on käytetty teatterille ominaista fyysisyyttä sekä tilaestetiikan liikkuvuutta ja jatkuvuutta kohtauksesta toiseen siirryttäessä.

Draaman jälkeinen teatteri ja postklassinen elokuva ovat kumpikin syntyneet samoihin aikoihin vastaukseksi vallitsevalle mediaerityisyyttä korostavalle traditiolle, draaman jälkeinen teatteri draamalliselle teatterille ja postklassinen elokuva klassiselle elokuvalla. Postklassisen elokuvan ja postdraamallisen teatterin estetiikassa on havaittavissa paljon yhteisiä piirteitä. Kummankin estetiikan kehittymiseen on vaikuttanut yhteiskunnan medioituminen eli mediateknologian ja mediavälitteisyyden lisääntyminen, ja kumpaakin luonnehtii intermediaalisuus. Postdraamallisen teatterin ja postklassisen elokuvan estetiikoissa korostuvat hypermediaalisuus eli läpinäkyvämmäisyys, pirstaloituminen, monikerroksisuus, nopeat leikkaukset, samanaikaisuus, epälineaarisuus, nopeutukset, hidastukset, toisto ja pysäytys sekä itserefleksiivisyys. Nämä piirteet ovat näkyvissä yleisesti digitalisoituneessa ja intermediaalisessa kulttuurissa.

Valitsin tutkielmani aiheeksi teatterin intermediaalisuuden, koska intermediaalisuus on nykykulttuuria hallitseva piirre, mutta siitä ei ole teatterintutkimuksen kentällä tehty vielä paljon tutkimusta. Suomeksi en ole löytänyt yhtään teosta ja englanniksi vain muutaman, jotka ovat lähinnä samojen tekijöiden kirjoittamia (Kattenbelt, Bay-Cheng ja Balme). Mediakulttuurin puolella tutkimusta on tehty enemmän (muun muassa Elleström ja Schröter). Teatterin intermediaalisuuden tutkiminen olisi kuitenkin entistä tärkeämpää kulttuurin intermediaalisen luonteen takia. Eri mediumit eivät toimi irrallaan toisistaan, vaan ovat yhä enenevässä määrin vuorovaikutussuhteissa keskenään, mikä näkyy myös teatterin esteettisissä keinoissa, sisällöissä ja käsitysmalleissa. Näillä intermediaalisilla suhteilla on merkittävä rooli nykykulttuurin muotoutumisessa ja näin ollen myös siinä, millaiseksi teatteriestetiikka ja teatteri mediumina muotoutuvat. Olisikin entistä tärkeämpää pohtia sitä, mitä seurauksia intermediaalisuudella on nykykulttuurissa.

Valitsin esimerkkiteoksikseni Andriy Zholdakin *Anna Karenina* -esityksen ja Joe Wrightin *Anna Karenina* -elokuvan, koska kummassakin on havaittavissa intermediaalisia piirteitä. Zholdakin *Anna Karenina* on intermediaalinen esitys, jossa muiden mediumien, muun muassa elokuvan, esteettisten piirteiden vaikutus näkyy esityksen esityskeinoissa. Siinä on käytetty niin mediateknologiaa, esimerkiksi videokameraa ja screeniä, kuin piirteitä mediaestetiikasta, kuten hidastuksia, nopeutuksia ja pysäytyksiä. Nämä muiden mediumien vaikutteet on muokattu esityksen omaksi materiaaliksi ja osaksi esityksen teatterillisiä keinoja. Joe Wrightin ohjaama *Anna Karenina* -elokuva on hyvä vertailukohde, koska sen estetiikassa on hyödynnetty teatterillisiä piirteitä ja keinoja. Tämä tekee elokuvasta mielenkiintoisen esimerkin teatterin esteettisten vaikutteiden siirtymisestä muihin mediuimeihin. Elokuvassa on käytetty muun muassa pitkiä, jatkuvia siirtymiä kohtauksesta toiseen ja muokattu yhtä ja samaa teatterirakennusta elokuvan tapahtumapaikkana. Elokuva tarjoaa kiinnostavan vastaparin Zholdakin esitykselle. Intermediaalisuus onkin kaksisuuntainen prosessi. Vaikutteet eri mediumien välillä liikkuvat kumpaankin suuntaan, niin digitaalisista mediuimeista eri taidemuotoihin kuin taidemuodoista sähköisiin mediuimeihin.

Intermediaalisuus ei ole uusi piirre teatterissa tai ylipäätensä kulttuurissa, mutta digitaalinen media on kuitenkin lisännyt kulttuurin intermediaalisuutta materiaalin kierrättämisen helppouden ansiosta. Tämä on kasvattanut esimerkiksi samojen kuvien, tekstien ja videoiden toistamista eri mediuimeissa. Pohdin tutkielmani loppupuolella, näkyykö tämä ilmiö myös teatterissa ja elokuvassa, ja miten se vaikuttaa näiden mediumien katsomisen, kuulemisen ja näkemisen tapoihin. Pohdin myös, mitä seurauksia tällä kulttuurin intermediaalisuudella sekä sen lisäämällä materiaalin ja vaikutteiden kierrättämisellä ylipäätensä on.

Intermediaalisuuden ongelmana voikin olla, että jossain vaiheessa kaikki media alkaa muistuttaa toisiaan niin sisällöltään kuin estetiikaltaan. Käsittelen, aiheuttaako mediumien välinen materiaalin ja estetiikan kierrättäminen eri mediumien, niiden sisältöjen ja keinojen yhdenmukaistumista vai tarjoaako se kulttuurin rikastumista ja monipuolistumista. Esimerkiksi esteettisten keinojen vaikutteiden liikkumisen eri taidemuotojen välillä voi nähdä myös lisäävän ja monipuolistavan eri mediumien keinoja. Toisesta taidemuodosta lainatut materiaalit ja estetiikka voivat tarjota lainaavalle mediuimille keinoja, joita se ei ole ennen pystynyt käyttämään oman estetiikkansa rajoissa tai joita se ei ole ymmärtänyt käyttää. Palaan näihin kysymyksiin tutkielmani loppupuolella.

Käsittelen tutkielmassani ensin sitä, mitä intermediaalisuus tarkoittaa ylipäätensä ja miten sen tutkimus asettuu tutkimuskentälle. Esittelen kirjallisuuden professori Lars Elleströmin ja professori Jens Schröterin määritelmien avulla kaksi erilaista tapaa lähestyä intermediaalisuutta sekä intermediaalisuuden apulaisprofessori Chiel Kattenbeltin määritelmiä apuna käyttäen kaksi intermediaalisuuteen olennaisesti liittyvää käsitettä, multimediaalisuuden ja transmediaalisuuden. Tämän jälkeen tutkielmani kolmannessa luvussa tarkastelen tarkemmin sitä, mitä intermediaalisuus tarkoittaa teatterissa ja elokuvassa sekä miten näiden kahden mediumin piirteet ja estetiikka suhteutuvat toisiinsa. Teatterin intermediaalisuuden selvittämisessä käytän apunani muun muassa Chiel Kattenbeltin, Freda Chapplen, Christopher B. Balmen, Sarah Bay-Chengin ja Hans-Thies Lehmannin näkemyksiä, ja elokuvan intermediaalisuuden puolella hyödynnän muun muassa Ágnes Pethon ja Eleftheria Thanoulin kirjoituksia. Käsittelen myös teatterin suhdetta teknologiaan ja mediaestetiikkaan. Tutkielmani neljännessä luvussa analysoin esitys- ja elokuvaesimerkkejäni ja niiden intermediaalisia piirteitä. Lopuksi pohdin esimerkkieni intermediaalisuutta suhteessa toisiinsa ja ylipäätensä suhteessa intermediaalisuuteen ja intermediaaliseen kulttuuriin.

2. INTERMEDIAALINEN KULTTUURI

2.1. Intermediaalisuus

Intermediaalisuus viittaa eri mediumien välisiin suhteisiin tarkoittaen mediumien välistä keskinäistä vaikuttamista tai vuorovaikutussuhdetta (Kattenbelt 2008, 20–21). Media on alun perin latinankielisen *medium*-sanan monikkomuoto. Medium tarkoittaa välittäjää tai välinettä, julkiseksi tekemistä sekä julkaisemisen keinoja. Suomen kielessä media tarkoittaa sekä yksittäistä viestintävälinettä että eri viestintävälineiden toimintaa ja niiden kokonaisuutta. Media ei kuitenkaan toimi koskaan vain itsestään, vaan sillä on aina inhimillinen toimija. (Nieminen & Pantti 2004, 15.)

Tarkastelen tässä tutkielmassa media-käsitettä laajemmassa mielessä, jolloin se kattaa sekä eri taide- että mediamuodot. Käsittelen siis eri taide- että mediamuotoja mediumeina. Kirjallisuuden professori Lars Elleströmin mukaan digitaalisen median hallitsemalla aikakaudella huomio on siirtynyt eri taide- ja mediamuotojen välisiin intermediaalisiin suhteisiin. Tästä on seurannut, että taiteen materiaalisuus on alettu tiedostaa. Kuten kaikki sähköiset ja digitaaliset mediumit myös taidemediumit ovat riippuvaisia välitettävästä materiaalista. Elleströmin mukaan tästä syystä taiteita ei pitäisi erottaa mediumeista, vaan pikemminkin nähdä ne esteettisesti kehittyneinä mediamuotoina. (Elleström 2010, 11.) Taide- ja mediakentällä on alettu huomioida, että eri taide- ja mediamuotoja ei pitäisikään tutkia omina historiallisina kehittymiskulkuinaan tai niiden omien sääntöjen sekä erittelyn kautta vaan pikemminkin eri mediumien välisten erojen ja suhteiden muodostamassa laajemmassa kontekstissa (Kattenbelt 2008, 20).

Intermediaalisuuden käsite on levinnyt laajemmalle kahden viime vuosikymmenen aikana. Tämä on seurausta huomiosta, että eri mediumit eivät ole tai toimi irrallaan toisistaan. (Schröter 2011, 2.)

Intermediaalisuus ei kuitenkaan ole uusi ilmiö, vaan eri media- ja taidemuotojen välisiä suhteita on tutkittu koko 1900-luvun ajan (Chapple & Kattenbelt 2006, 13). Intermediaalisuus on osa laajempaa yhteiskunnallista ilmiötä, yhteiskunnan medioitumista. Medioituminen on seurausta 1900-luvulla ja varsinkin 1960-luvulla alkaneesta merkittävästä mediateknologian lisääntymisestä sekä median aseman kasvamisesta yhteiskunnan merkitysten tuottajana. Medioituminen tarkoittaa tilannetta, jossa medialla on yhä suurempi rooli elämässämme niin merkitysten, käsitysten ja tiedon tuottamisessa kuin myös elämysten ja kokemusten muodostumisessa. Media on osa jokapäiväistä elämäämme yhä enenevässä määrin, ja ihmisten välitön tieto sekä kokemukset ovat alkaneet

vähentyä medioitumisen seurauksena. Medioitumiseen liittyy siis sekä mediateknologian lisääntyminen että kokemustemme muuttuminen mediavälitteisiksi. (Nieminen & Pantti 2004, 16–17.) On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että medioituminen on länsimainen ja melko uusi ilmiö ihmiskunnan historian mittakaavassa. Pitkällä aikavälillä teknologia muuttuu nopeammin kuin ihminen ja ihmisen tavat (Herkman 2001, 19).

Medioitumista hallitsee vahvasti visuaalisuus sekä kuvat, ja siitä käytetään usein nimitystä runsauden kulttuuri. Medioitumiselle on ominaista medioiden välisten rajojen hämärtyminen, samojen tekstien kierrättäminen ja genrehybridien syntyminen (Lehtonen 2001, 83–84, 96). Hybridit ovat sekamuotoja, joissa yhdistellään eri genrejä samalla hämärtäen niiden välisiä lajityypillisiä rajoja ja eroja (Herkman 2001, 142). Akatemiatutkija Mikko Lehtosen mukaan tällaiset erilaiset hybridit tulevat lisääntymään entisestään medioituvassa kulttuurissa, mikä muuttaa eri mediumien välisiä suhteita. Painettu sana ei enää ole ainoa lähtökohta tekstien ja tyylien lainaamisessa, vaan sisältöjä ja muotoja omaksutaan ristiin eri mediumien välillä. (Lehtonen 2001, 83.)

Kulttuuri on alkanut arkipäiväistyä medioitumisen seurauksena, mikä tarkoittaa, että korkea- ja matalakulttuurin välinen ero alkaa hämärtyä kuten myös eri mediumien väliset rajat (Lehtonen 2001, 96–97). Median arkipäiväistyminen puolestaan lisää median itserefleksiivisyyttä. Mediamuodot osoittavat yhä useammin itseensä viitaten tyyliinsä tai rakenteeseensa, mikä edesauttaa katsojaa tulemaan tietoiseksi mediamuodon tai genren säännöistä ja koodeista. (Fornäs 1998, 252.) Tämä arkipäiväistää mediaa entisestään, ja myöhäismodernissa kulttuurissa tekstuaalinen itserefleksiivisyys on yhä laajempi ilmiö kulttuurin intertekstuaalisten ja intermediaalisten yhteyksien takia (Lehtonen 2001, 96).

Medioitumisen ajalle on ominaista 1990-luvulla tapahtunut digitalisoituminen eli mahdollisuus materiaalin tallentamiseen, muokkaamiseen ja levittämiseen sähköisenä datana välineestä riippumatta. Se on omalta osaltaan hämärtänyt eri mediumien välisiä rajoja entisestään, koska digitalisoituminen on mahdollistanut saman materiaalin kierrättämisen helposti eri mediumien välillä. Kuva, ääni ja teksti voidaan muokata digitaaliseen muotoon ja levittää viestivälineestä toiseen. (Herkman 2001, 15.) Digitaalitekhnologia on muokannut ajan ja tilan välistä suhdetta kompleksiseksi ja moniulotteiseksi, mikä on luonut uudenlaisia esteettisiä keinoja ja muuttanut käytäntöjä sekä kulttuurikentän rakennetta (Heinonen 2010, 45).

Digitalisoitunut ja medioitunut kulttuuri on luonteeltaan intermediaalista. Se rakentuu ja määrittyy jatkuvasti eri mediumien välisten vuorovaikutussuhteiden kautta. Intermediaalisuus voidaan nähdä modernin ajan tavaksi kokea ympäröivä todellisuus (Chapple & Kattenbelt 2006, 24).

Teatterintutkija Christopher B. Balmen mukaan keskustelu intermediaalisuudesta on saanut alkunsa jo 1980-luvulla tekstin ja kuvien välisen suhteen tutkimuksesta surrealistisissa ja dadaistisissa kollaaseissa, mistä seurasi kasvava määrä intermediaalisuuden tutkimuksia varsinkin kirjallisuuden- ja elokuvatutkimuksen puolella. Intermediaalisuuden käsitteestä ei ole kuitenkaan yhtä selvää yleisesti hyväksyttyä määritelmää vaan useita johtuen termin historiasta ja alkuvaiheista sekä kirjallisuuden- että elokuvatutkimuksen kentällä. (Balme 2004, 6.)

Intermediaalisuuden vastakohtaksi voidaan nähdä mediaerityisyyttä korostava näkökulma, joka tarkoittaa, että jokaisella taide- ja mediamuodolla on oma mediuminsa, ja tämän mediumin ominaisuudet erottavat mediamuodon muista muodoista ja määrittelevät tätä kautta sen esteettisen arvon. Nämä ominaisuudet myös sanelevat sen, mitä mediumilla on sallittua tehdä. Esimerkiksi elokuvan mediaerityisyys on määritelty kameran ja montaasin käytön kautta, kun taas teatterin mediaerityisyys nähdään liittyvän teatterilliseen tapahtumaan ja liveyleisön läsnäoloon. Teatteri onkin määritelty erityiseksi kasvokkain tapahtuvan kommunikoinnin muodoksi ja tästä syystä selvästi erotettu muista taide- ja mediamuodoista. Mediaerityisyys liitetään usein varhaiseen elokuvateoriaan ja varhaisen elokuvan legitimointiin taidemuotona, mutta mediaerityisyys on ollut jo yksi modernismin keskeisimmistä piirteistä. (Balme 2004, 3–5.)

Intermediaalisuus viittaa toisiinsa vaikuttavien mediumien välisiin suhteisiin, jotka johtavat median uudelleen määrittelemiseen ja synnyttävät uudenlaista havainnointia. Intermediaalisuus olettaa mediumien välille vuorovaikutussuhteen sanan varsinaisessa merkityksessä eli vuorovaikutussuhteen, jossa on molemminpuolista vaikuttamista. Tämä median välisten suhteiden uudelleen määrittely ja niiden synnyttämä uudenlainen havainnointi tarkoittavat, että aiemmin vallinneet mediaerityisyyden konventiot ovat muuttuneet, mikä tarjoaa uusia havaitsemisen ja kokemisen ulottuvuuksia. Intermediaalisuus on eri mediumien operatiivinen puoli, joka liittyy pikemminkin monimuotoisuuteen, eroavuuteen ja hypermediaalisuuteen eli siihen, että medium tehdään katsojalle näkyväksi, kuin yhtenäisyyteen, harmoniaan ja läpinäkyvyyteen eli mediumin piilottamiseen. (Kattenbelt 2008, 25–26.) Intermediaalisuuden avainpiirre onkin eri taidemuotojen välisten rajojen hämärtyminen (Kuchenbuch 2006, 169).

2.2. Intermedialähtöinen intermediaalisuus ja mediumlähtöinen intermediaalisuus

Intermediaalisuuden määrittelemiseen on syntynyt kaksi erilaista lähtökohtaa. Ensimmäisen mukaan intermediaalisuuden määrittelyn lähtökohtana on itse intermediaalisuus. Professori Jens Schröterin mukaan käsiteltäessä intermediaalisuutta ei pitäisi aloittaa mediumin määrittelemisestä ja vasta sitten keskustella intermediaalisuudesta. Hänen mukaansa tulisi ensin määritellä, mitä intermediaalisuus, sillä intermediaalinen kenttä muodostaa hänen mukaansa määritelmät mediasta. (Schröter 2011, 6.) Toisen tavan mukaan intermediaalisuuden määrittely tulee aloittaa mediumin määrittelemisestä. Lars Elleströmin mukaan intermediaalisuutta ei pysty täysin ymmärtämään ilman tarkempaa mediumin määritelmää. Elleströmin mukaan intermediaalisuusteorioiden ongelma yleensä onkin, että ne käsittelevät intermediaalisuutta määrittelemättä, mitä medium tarkoittaa. (Elleström 2010, 11.)

Jens Schröter luokittelee neljä yleistä intermediaalisuuden puhetapaa, jotka vallitsevat ja toistuvat tällä hetkellä eri tieteenalojen kentillä. Nämä puhetavat ovat synteettinen intermediaalisuus, muodollinen eli transmediaalinen intermediaalisuus, uudistava intermediaalisuus ja ontologinen intermediaalisuus. Synteettisen intermediaalisuuden määritelmän mukaan intermediaalisuus on prosessi, jossa usea medium fuusioituu uudeksi mediumiksi, intermediumiksi, joka on enemmän kuin osiensa summa. Synteettiselle intermediaalisuudelle on luonteenomaista paheksua ”monomediumeja” sosiaalisen ja esteettisen vieraantumisen muotona. Tämä intermediaalisuuden muoto voidaan nähdä renessanssista alkaneen median ja taiteen erityisyyteen ja erottamiseen painottuvan näkökulman heikkenemisen seuraukseksi. Eriyttäminen on menettänyt tehonsa ja 1900-luku näyttäytyy samanaikaisuuden ja yhdistämisen aikakautena. Tämä näkökulma poistaa taiteen ja median välille muodostettuja rajoja. Schröterin mukaan tämä fuusioituminen on järkevää vain, jos sitä tarkastellaan eri mediumien tilallisen ja ajallisen samanaikaisuuden esittämisenä ja vastaanottamisena institutionaalisessa kehyksessä. Tällöin synteesi nojaa enneminkin intermediumin näkökulman ja kognition mukautumiseen kuin itse intermediumiin. (Schröter 2011, 2–3.)

Muodollisessa intermediaalisuudessa mediumin muodollisten rakenteiden ei nähdä olevan erityisiä vain yhdelle mediumille, vaan nämä rakenteet löytyvät eri mediuumeista. Nämä muodolliset rakenteet on erotettu median materiaalisesta olemuksesta, ja ne voidaan nähdä suhteellisen autonomisina ja transmediaalisina eli mediarajoja ylittävinä. Intermediaalisuus ei tapahdu kahden mediumin välillä vaan niiden ominaisuuksien ja muodollisten rakenteiden välillä, ei siis elokuvan ja

kirjan välillä vaan elokuvallisuuden ja kirjallisuuden välillä. Näkökulman ongelmana on kuitenkin, että se joutuu määrittelemään nämä muodolliset rakenteet ja ominaisuudet mediaerityisyyden kautta. (Schröter 2011, 2–4.)

Uudistavan intermediaalisuuden määritelmä tarkoittaa yhden mediumin representaation esittämistä toisessa mediumissa. Tässä näkökulmassa on kuitenkin kyseenalaistettava, voiko siinä puhua intermediaalisuudesta, kun tietyn mediumin tuote ei sisällä toista mediumia toisena vaan sen sijaan representoi eli uudelleen esittää sitä. Onkin vaikea vetää raja siihen, mikä on ja mikä ei ole intermediaalinen representaatio. Esimerkiksi jos taululla ei ole elokuvassa olennaista merkitystä, sen oleminen elokuvassa ei ole intermediaalinen representaatio. Ollakseen intermediaalinen, representaation tulee viitata selvästi tiettyyn representoitavaan mediumiin. (Schröter 2011, 2, 4.)

Ontologinen intermediaalisuus on puolestaan uudistavan intermediaalisuuden kääntöpuoli, jonka mukaan media on olemassa aina jo suhteessa muihin mediuimeihin. Tällöin ei ole olemassa yhtä mediaa, vaan intermediaaliset suhteet ilmenevät kaikkialla olevina. Uudet mediamuodot eivät synny eikä niitä voi määritellä irrallaan vanhemmista mediamuodoista, vaan ne ovat aina suhteessa toisiinsa. Tämän näkemyksen mukaan ei olekaan olemassa toisistaan erillisiä medialohkoja. Intermediaalisuus nähdään olevan mediumien lähtökohta, eikä yksittäiset mediumit, jotka liikkuvat kohti toisiaan intermediaalisesti. Selvästi toisistaan erotetut mediumit nähdään olevan tarkoituksella ja institutionaalisesti ihmisen toimesta eroteltuja. (Schröter 2011, 2, 5–6.)

Lars Elleströmin mukaan eri mediumit ovat sekä erilaisia että samanlaisia, ja intermediaalisuus tulisi ymmärtää sillaksi mediaalisten samankaltaisuuksien synnyttämien mediaalisten eroavaisuuksien välillä. Elleströmin mukaan pitäisi kiinnittää huomiota kaikkien mediumien piirteiden, ominaisuuksien ja näkökulmien peruskategorioihin. Hän määrittelee kaikille mediuimeille yhteiset modaliteetit. Nämä modaliteetit ovat kaikkien mediumien olennaisimpia osia, joita ilman niiden mediaalisuutta ei voida ymmärtää. Yhdessä nämä modaliteetit rakentavat mediaalisen kokonaisuuden, joka yhdistää materiaalisuuden, havainnon ja ajattelun. Modaliteetit ovat Elleströmin mukaan välttämättömiä mediaalisten määritelmien tekemisessä. Nämä modaliteetit ovat materiaallinen modaliteetti, aistimellinen modaliteetti, tilallisajallinen modaliteetti ja semioottinen modaliteetti. Media- ja taidemuodot määritellään jatkuvasti näistä yhden tai useamman modaliteetin kautta. (Elleström 2012, 12, 15.)

Materiaalinen modaliteetti on mediumin aineellinen rajapinta. Esimerkiksi liikkuvien kuvien materiaalinen rajapinta sisältää tasaisen pinnan vaihtuvia kuvia yhdistettynä ääniaaltoihin. Teatteri puolestaan yhdistelee useita rajapintoja, kuten ääniaaltoja, sekä tasaisia että epätasaisia pintoja, joilla on sekä muuttuva että pysyvä luonne, ja lisäksi erityistä ihmisruumiiden ruumiillista rajapintaa. Median materiaalisuus voi vaihdella monella tapaa, eikä sitä aina voi erotella selkeästi. Kuitenkin Elleström esittää kolme materiaalisen modaliteetin ilmenemismuotoa, jotka ovat ihmisvartaloiden, tasaisten pintojen ja kolmiulotteisten objektien sekä ääniaaltojen ja erilaisten laser- tai valoesitysten materiaalinen ilmaisu. (Elleström 2010, 17.)

Aistimellinen modaliteetti tarkoittaa aistien kautta tapahtuvaa mediumin nykyhetken rajapinnan fyysisten ja psyykkisten tekojen havaitsemista. Media ei voi välittää mitään ilman, että se käyttää yhtä tai useampaa aistiamme. Aistimellisen modaliteetin ilmenemismuotoja ovat näkö, kuulo, tunto, maku ja haju. Elleströmin mukaan näiden lisäksi pitää erottaa kolme aistimellisuuden tasoa. Ensimmäinen taso on aistitieto, joka on peräisin objekteista, ilmiöistä ja tapahtumista, mutta jota ei voi koskaan erottaa niistä ilman havaitsemista ja tulkintaa. Median aistitieto tulee toteutetusta materiaalisesta rajapinnasta. Toinen taso muodostuu reseptoreistamme, soluista, jotka stimuloitaessa, aiheuttavat hermoimpulsseja hermojärjestelmäämme. Kolmas taso on tuntoaistimus, mikä tarkoittaa stimuloinnin aiheuttamaa kokemusta. Eri media- ja taidemuotoja tarkasteltaessa näkö- ja kuuloaistimme ovat yleensä pääosassa. (Elleström 2010, 17–18.)

Median tilallisajallinen modaliteetti kattaa materiaalisen rajapinnan aistitiedon tilan ja ajan kokemuksista ja käsityksistä. Kaikilla mediuumeilla on sekä ajallisia että tilallisia ominaisuuksia, jotka puhuttaessa aistitiedosta on parempi erottaa toisistaan, kun taas puhuttaessa tunteesta eivät kaipa erottelua. Tilallisajallinen modaliteetti pitää sisällään neljä ulottuvuutta, jotka ovat leveys, korkeus, syvyys ja aika. Esimerkiksi tanssi sisältää kaikki nämä neljä ulottuvuutta, kun taas valokuvalla on vain kaksi ulottuvuutta, leveys ja korkeus. Mediumien välillä onkin selviä tilallisajallisia eroja, kun puhutaan niiden materiaalisesta modaalisuudesta. Esimerkiksi joiltakin mediuumeilta puuttuu aikaulottuvuus, jolloin niitä voidaan kutsua staattisiksi. Tällöin aistitieto mediumista pysyy aina samana. Median, jonka fyysisyys puolestaan muuttuu aikaulottuvuudella, aistitieto muuttuu myös. Liikkuvilla kuvilla ja nauhoitetulla musiikilla on kiinteä peräkkäisyys, kun taas improvisoidulla musiikilla ja live-esityksillä ei ole kiinteää peräkkäisyyttä. (Elleström 2010, 18–19.)

Median semioottinen modaliteetti sisältää ymmärryksen luomisen tilallisajallisesti ymmärretystä mediumista erilaisten ajattelu- ja merkkitulkintojen kautta. Semioottisella modaliteetilla on kolme ilmenemismuotoa, jotka ovat käytäntö eli symboliset merkit, samankaltaisuus eli ikoniset merkit ja samanaikaisuus eli indeksiset merkit. Nämä semioottiset käytännöt yhdessä tilallisajallisten, aistimellisten ja materiaalistien ilmenemismuotojen kanssa muodostavat jokaisen mediumin ominaispiirteet. Eri mediumien ominaispiirteet eroavat toisistaan, ja niiden modaliteetit ovat vuorovaikutuksessa eri tavoin. Eri mediumit jakavat neljä perusmodaliteettia, mutta niiden ilmenemismuodot ovat joko enemmän tai vähemmän yhteisiä. (Elleström 2010, 22–24.)

Elleströmin mukaan on olemassa sekä median samankaltaisuuksia että eroavaisuuksia. Kaikki media on sekoitettu eri tavalla, ja jokainen medium sisältää eri ilmenemismuotojen yhdentymisen, joka on osittain jaettu muiden mediumien kanssa. Jokaisella mediumilla on tietty kapasiteetti välittää vain tiettyjä todellisuuden aspekteja. Koska havaintomme ja käsityksemme maailmasta ovat multimodaalisia eli useita muotoja samassa modaalisuudessa yhdisteleviä, kaikki mediumit ovat enemmän tai vähemmän multimodaalisia ainakin jollakin tai joillakin Elleströmin määrittelemistä neljästä modaliteetista. Elleströmin mukaan kaikki media on multimodaalista ainakin ajallistilallisella ja semioottisella tasolla. Teatteri on kuitenkin multimodaalinen kaikilla neljällä modaliteetilla. (Elleström 2010, 24, 37.)

Ymmärtääkseen yksittäisten mediumien toteuttamista ja ominaisuuksia, media pitää määritellä lisäksi median kahden laadullisen, kontekstuaalisen ja toiminnallisen, piirteen kautta. Nämä kaksi median laadullista puolta ovat usein vuorovaikutuksessa. Kontekstuaalinen aspekti tarkoittaa median lähtökohtaa, rajaamista ja käyttöä tietyissä historiallisissa, kulttuurisissa ja sosiaalisissa olosuhteissa. Kaikki mediumit syntyvät, toimivat ja lopulta kuolevat tietyssä kulttuurisessa ja sosiaalisessa kontekstissa. Toiminnallinen aspekti puolestaan pitää sisällään esteettiset ja kommunikatiiviset piirteet. Nämä laadulliset piirteet muodostuvat käytännön seurauksena. Esimerkiksi elokuvasta ei tullut elokuva sinä päivänä, kun sen tekniikka keksittiin. Elokuva, kuten muutkin uudet mediumit, lainasivat esteettisiä ja kommunikatiivisia piirteitä vanhemmilta mediamuodoilta. Vei oman aikansa ennen kuin elokuvan piirteet muotoutuivat omaksi mediamuodokseen. (Elleström 2010, 24–26.)

Elleström määrittelee median, joka identifioituu sen modaaliseen ulkomuotoon, perusmediaksi, ja laadullisiin ominaisuuksiin tukeutuvat taidemuodot ja muut kulttuuriset mediamuodot laadulliseksi mediaksi. Hänen mukaansa perusmediaa tulee määritellä neljän modaliteetin kautta, kun taas

laadullinen media määrittäytyy sekä neljän modaliteetin että kahden laadullisen aspektin kautta. Kaikki laadullinen media perustuu yhteen tai useampaan perusmediaan. Intermediaaliset suhteet voivat olla sekä perus- että laadullisten mediumien välillä, ja ne sisältävät sekä modaalisia että laadullisia suhteita. (Elleström 2010, 27, 35–36.)

Intermediaalisuutta on sanottu rakennettujen mediarajojen rikkomisen tulokseksi. Mediumien välillä ei luonnostaan ole olemassa rajoja, mutta intermediaalisuudesta puhuttaessa näitä rajoja tarvitaan. Mediumien välillä on kahdenlaisia rajoja, modaalisia ja laadullisia. Nämä rajat risteytyvät kahdella eri tavalla, toisaalta mediumien yhdistelminä ja yhdentymisenä ja toisaalta median välityksessä ja muutoksessa. Elleström määrittelee median yhdistelemisen ja yhdentymisen sekä median välittämisen ja muodonmuutoksen intermediaalisten suhteiden kahdeksi päätyypiksi. Esimerkiksi teatteri yhdistelee vaihtelevasti perusmediaa kuten auditiivista tekstiä, kuvia ja ruumiillista esitystä. Näiden perusmedioiden esteettisten puolien yhdistely on osa sitä, miten teatteri ymmärretään ja määritellään laadullisena mediumina. Jokaisella perusmediumilla on omat modaaliset piirteensä, ja kun ne yhdistetään suhteessa tiettyihin laadullisiin käytäntöihin, lopputulos on se, mitä kutsumme teatteriksi sisältäen erilaisia materiaalisia rajapintoja, jotka vetoavat sekä näköön että kuuloon, jotka ovat sekä tilallisia että ajallisia, jotka tuottavat merkityksiä kaikenlaisten merkkien kautta ja jotka on rajattu historiallisten ja kulttuuristen käytäntöjen sekä esteettisten standardien kautta. Teatterin voidaan täten sanoa olevan laadullinen medium, joka on hyvin multimodaalinen ja samalla todella intermediaalinen yhdistellessään eri perus- ja laadullista mediaa. (Elleström 2010, 27–29, 36.)

Jokainen tekninen medium voi kokonaan välittää tiettyä perus- ja laadullista mediaa, mutta vain osin välittää muuta mediaa. Perus- ja laadullista mediaa voidaan välittää enemmän tai vähemmän täydellisesti eri teknologisilla mediuumeilla. Esimerkiksi teatteriesitys voidaan toteuttaa vain tietyllä yhdistelmällä teknologisia mediuumeja, kuten esimerkiksi ihmisvartaloilla, orkesterilla ja tarpeistolla. Mutta esimerkiksi televisio välineenä, joka välittää elokuvaa hyvin, ei pysty kuin osin välittämään teatteriesitystä. Teatterin monimuotoinen, ruumiillinen rajapinta, joka vetoaa useisiin aisteihin, heikkenee ruudulla, kun sen äänellinen lähde sekä todellinen kolmiulotteisuus muokataan virtuaaliseen tilallisuuteen. (Elleström 2010, 31.)

Tietty tekninen medium voi välittää perus- tai laadullista mediaa, joka voi representoida toista teknistä mediumia. Esimerkiksi näemme kirjan tai tanssivan vartalon televisioruudulla. Mutta ei voi sanoa, että tekninen medium tällöin voidaan välittää toisessa teknisessä mediumissa. Vartalo

teknisenä mediumina voidaan representoida televisiossa, mutta tällöin ennemminkin välitetään tanssin laadullista mediumia. Välittäminen ja representoiminen ovat läheisesti sidoksissa toisiinsa, mutta selvästi eri asioita. Välittäminen on teknisen median ja perus- tai laadullisen median välinen suhde kun taas representoiminen on tässä kontekstissa perus- tai laadullisen median ja sen, mitä ne merkitsevät, välinen suhde. Koska tietyn teknisen mediumin olemassa olo on jokaisen historiallisen hetken ja kulttuurisen tilanteen olennainen näkökulma, kaikki laadulliset mediumit ovat enemmän tai vähemmän tietyn teknisen mediumin määrittämiä. Tekninen media esittää suurta roolia laadullisten mediumien esteettisten piirteiden ja kommunikointiin liittyvien piirteiden määrittelemisessä. (Elleström 2010, 32–33.)

Kun perus- tai laadullisen median välitystä teknisen mediumin kautta rajoitetaan teknisen mediumin modaalisilla kapasiteeteilla tai kun tekninen medium tarjoaa modaalista laajentumista, välitys tuo tällöin enemmän tai vähemmän radikaaleja modaalisia muutoksia, ja sitä voidaan kutsua pikemminkin muodonmuutokseksi. Tekninen medium ei ole aina välttämättä se, mikä pakottaa muodonmuutokseen. Se voi olla osa yleistä tapaa muuttaa perus- tai laadullinen medium toiseksi perus- tai laadulliseksi mediumiksi, esimerkiksi jalkapallo-ottelu radioon, ja joskus se on esteettisten ja kommunikatiivisten valintojen tulos hyötyä modaalisista mahdollisuuksista, esimerkiksi suullinen tarina muokataan symboliseksi runoksi tai elokuva muokataan tietokonepeliksi. (Elleström 2010, 33–34.)

On olemassa monenlaisia intermediaalisia muodonmuutoksia. Joskus ne sisältävät selviä ja täydellisiä suhteita tiettyjen taideteosten ja mediaprojektien välillä, esimerkiksi lehtiartikkeli on tunnistettavissa sen internetversiosta tai romaani jonkun elokuvan materiaalina. Joskus taas on kyse vähemmän lopullisista ja pikemminkin pätkittäisistä mediapiirteistä, jotka matkustavat muotojen ja mediatyyppien välillä. Intermediaalisuus pitää sisällään sekä abstraktit suhteet ja yhteydet perus- ja laadullisen median välillä että tiettyjen teosten, esitysten ja mediatuotteiden piirteiden välillä. Intermediaalisuus tarkoittaa siis medioiden välillä olevia monimutkaisia suhteita, jotka ovat enemmän tai vähemmän multimodaalisia toisin sanoen sisällyttävät useita muotoja samassa modaalisuudessa. (Elleström 2010, 30, 34, 37.)

2.3. Multimediaalisuus ja transmediaalisuus

Intermediaalisuuteen liittyy olennaisesti kaksi muuta käsitettä, multimediaalisuus (tai multimodaalisuus, joita käytetään kumpakin samasta käsitteestä) ja transmediaalisuus. Nämä kolme käsitettä voidaan nähdä saman diskurssin eri tasoiksi. Ne eivät ole aina täysin erillisiä toisistaan, ja tästä syystä ne eivät ole selvärajaisia käsitteitä. Nämä kolme käsitettä eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois, vaan tarjoavat kolme eri näkökulmaa tutkia mediaailmiöiden mediaalisuutta. Kun intermediaalisuus viittaa median välisiin suhteisiin tarkoittaen mediumien välistä keskinäistä vaikuttamista, multimediaalisuus viittaa tapahtumaan, jossa monta mediumia toimii yhdessä ja samassa objektissa. Transmediaalisuus puolestaan tarkoittaa mediumien välistä vaihtoa toisin sanoen siirtoa yhdestä mediumista toiseen eli niin kutsuttua mediavaihtoa. (Kattenbelt 2008, 20–21.)

Multimediaalisuuden käsitettä käytetään kahdella eri tasolla, toisaalta kuvaamaan merkkijärjestelmien, kuten sana, kuva ja ääni, tasoa ja toisaalta kuvaamaan eri institutionalisoitujen kulttuuristen käytäntöjen tai kenttien, kuten kirjallisuus, musiikki, teatteri, elokuva ja televisio, tasoa. Medium on merkkijärjestelmien tasolla multimediaalinen, kun se yhdistelee esimerkiksi sanoja, kuvia ja ääntä. Merkkijärjestelmien tasolla sekä analogisia että digitaalisia medioita voidaan pitää multimediaalisina. Esimerkiksi teatteri on merkkijärjestelmien tasolla multimediaalinen. Multimediaalisuus rajoitetaan usein, mutta ei kuitenkaan aina, koskemaan median audiovisuaalisuutta eli sitä, mitä havaitsemme silmin ja korvin. Näiden aistien kautta jäsenämme maailmaa suhteessa aikaan ja tilaan. Aika ja tila ovat edelleen kaksi pääulottuvuutta, joiden kautta erotamme mediumit toisistaan ja määrittelemme niiden erityisyyden. Tämä median erityisyyden määrittely liittyy usein mediumin materiaalisuuteen. (Kattenbelt 2008, 22.)

Eri mediumien, esimerkiksi teatterin ja elokuvan, erottamisen tasolla multimediaalisuuden käsite viittaa eri mediumien yhdistelemiseen eri merkkijärjestelmien sijaan. Tämä tarkoittaa intermediaalisuuden apulaisprofessori Chiel Kattenbeltin mukaan sitä, että vain teatteri voidaan määritellä multimediaaliseksi mediumiksi, sillä teatteri on ainoa medium, joka voi liittää itseensä kaikki muut mediumit vahingoittamatta niiden erityisyyttä mediumina ja vahingoittamatta omaa erityisyyttään. Teatteri elokuvassa ja teatteri televisiossa tai videolla välitettävässä muodossaan ei enää ole teatteria vaan elokuva, televisio tai video ja niinpä enintään representaatio teatterista. Kun taas elokuva, televisio tai video, jopa vain teatterillisen esityksen elementteinä, ovat edelleen elokuva, televisio ja video. Näiden mediumien tarjoamat kuvat ja äänet eivät ole vain heijastettu

screenille tai toistettu uudelleen vaan myös näyttämölistetty, ei vain elokuvallisesti, televisuaalisesti tai videollisesti, mutta myös samaan aikaan teatterillisesti. (Kattenbelt 2008, 22–23.)

Kattenbeltin mukaan teatteri on medium, joka pystyy sisällyttämään kaikki muut mediumit itseensä. Tästä syystä hän näkee, että teatteri on hypermedium, jolla on kyky sulauttaa kaikki muut mediumit osaksi itseään. Tämän takia Kattenbelt kokee, että teatteri on aina ollut ja on edelleen merkittävässä roolissa taiteiden välisessä vaihdossa. Nykyteatterissa digitaalinen teknologia toimii taiteiden välisessä vaihdossa rajapintana. Kattenbeltin mukaan voidaan sanoa, että mediumin tasolla teatteri on fyysinen hypermedium, kun taas merkkijärjestelmien tasolla internet on virtuaalinen hypermedium. Teatteri tarjoaa näyttämön intermediaalisuudelle. (Kattenbelt 2008, 23.) Lars Elleströmin mukaan on kuitenkin liioittelua sanoa, että teatteri on hypermedium, joka sisällyttää itseensä kaikki muut taide- ja mediamuodot. Hänen mukaansa teatteri pitäisi enemminkin nähdä laadullisena mediumina, joka on hyvin multimodaalinen ja tätä kautta intermediaalinen yhdistellessään eri mediuumeja ja merkkijärjestelmiä. (Elleström 2010, 29, 45.)

Transmediaalisuuden käsitettä käytetään pääasiassa taiteen ja viestinnän tutkimuksen kentällä viittaamaan kahden mediumin väliseen vaihtoon, jossa siirto tapahtuu yhdestä mediumista toiseen. Tämä siirto voi koskea sisältöä eli sitä, mitä esitetään, tai muotoa eli formaalisia rakenneperiaatteita, tyyllillisiä toimintatapoja sekä esteettisiä käytäntöjä. Sisällön tasolla käsite viittaa niihin mediamuutoksiin, jotka yleensä katoavat. Tällainen muutos on esimerkiksi tapa, jolla lähdemediumin erityiset piirteet häviävät siirtovaihdon prosessissa. Monet elokuvat, jotka perustuvat romaaneihin, eivät ota huomioon alkuperäisen tarinan erityisiä kirjallisia piirteitä, vaan nämä piirteet jätetään yleensä huomiotta. Kun jonkin mediumin sisältöä muunnetaan elokuvaan, vain hyvin vähä muistuttaa enää alkuperäisen mediumin mediuumerityisyydestä. Tämä liittyy läpinäkyvyyden vaatimukseen, joka asettaa elokuvan massamediumiksi. Elokuvamediumin, joka määrittelee yleisönsä massaksi, äärimmäinen seuraus on, että se pyyhkii mediaalisuutensa näkymättömiin. Tämän elokuva tekee saavuttaakseen optimaalisen esteettömyyden ja saavutettavuuden maailmaan, jota elokuvassa representoidaan. Tämä läpinäkyvyys on, kuten elokuvataiteen klassisen elokuvan mallikin, 1800-luvun romaanin keksintö. 1800-luvun kertoja piilottaa itsensä kerrotun tarinan taakse, jolloin hän ei voi kommentoida tapahtumia. (Kattenbelt 2008, 23–24.)

Rakenneperiaatteiden, tyyllisten toimintatapojen ja esteettisten käytäntöjen siirtovaihto tarkoittaa, että yksi medium omaksuu tai imitoi toisen mediumin representaationaalisia tai esityksellisiä piirteitä. Tämä on ominaista teatterille ja elokuvalla, mistä hyvä esimerkki on saksalaiselle ekspressionismille tyypillinen ekspressiivisten merkitysten vapaa vaihto eri mediumien välillä. Toisen mediumin piirteiden ja ominaisuuksien omaksuminen tai imitointi voidaan nähdä joko ideaalina tai puutteena. (Kattenbelt 2008, 24.)

Mediamuodot eivät ole olemassa yksinään eivätkä vain itsensä varassa, vaan ne kytkeytyvät muihin mediamuotoihin. Multimediaalisuus on ominaista kaikille ihmisten käyttämille symbolisille muodoille, puheelle, kirjoitukselle ja kuville. Multimediaalisuus lisää eri taiteiden, mediumien, genrejen, tyylien ja ala-kulttuurien yhdistelmien syntymistä nykyculttuurissa. Intermediaalisuus kuvaa merkitysten muodostumisen luonnetta multimodaalisessa kulttuurissa. Intermediaalisuus luonnehtii multimodaalisten eli useita eri muotoja käyttävien mediumien välisiä suhteita. Tähän liittyy olennaisesti intertekstuaalisuuden käsite eli ajatus siitä, että tekstejä tulkitaan aina suhteessa toisiin teksteihin. Intermediaalisuus siis tarkoittaa, että tulkitsemme eri medioiden tarjoamia tekstejä ja merkityksiä suhteissa teksteihin, joita muut mediat meille tarjoavat. Kulttuuri ja sen merkitykset eivät rakennu vain yhden mediumin vaikutuksessa, vaan kulttuurin merkitysten syntyyn vaikuttavat eri mediumit. Medioituminen tarkoittaaakin multimediaalisuuden lisääntymistä, mikä taas tarkoittaa, että merkityksemme muodostuvat yhä enenevässä määrin intermediaalisesti eli usean eri median yhteisvaikutuksessa niin tekstien tuotannossa kuin niiden vastaanottamisessa. (Lehtonen 2001, 86–87, 91–93, 95.)

3. INTERMEDIAALINEN NÄYTTÄMÖ

3.1. Teatteri ja intermediaalisuus

Teatteri on osa medioitunutta yhteiskuntaa, eikä siis ole olemassa tai toimi irrallaan muista mediuumeista. Intermediaalisuus onkin vallitseva trendi 1900-luvun taiteissa ja mediassa. Nykyteatterin eräs merkittävä piirre on digitaalisen teknologian yhdistäminen teatterillisiin käytäntöihin sekä muiden mediumien käyttö teatteriesityksissä. Intermediaalisuus liittyy genrerajojen hämärtymiseen, sekamuotoja käyttäviin esityksiin, intertekstuaalisuuteen sekä itserefleksiivisyyteen. Muiden mediumien käyttö luo uusia representaation tapoja, uusia dramaturgisia strategioita, uusia näyttämöllepanon keinoja sekä uusia ajallisia ja tilallisia vuorovaikutussuhteita. Nämä uudet representaatiotavat luovat uudenlaista käsitystä teatterista ja esityksestä sekä kehittävät uusia kulttuurisia, sosiaalisia ja psykologisia merkityksiä esitykseen. Intermediaalisuus liittyy historiallisesti eri taide- ja mediamuotojen välillä tapahtuvaan merkitysten ja esteettisten keinojen vaihdettavuuteen. (Chapple & Kattenbelt 2006, 11–12.)

Historiallisella avantgardella on ollut merkittävä rooli nykyaikaisen intermediaalisuuden olosuhteiden luomisessa (Chapple & Kattenbelt 2006, 12). Historiallinen avantgarde alkoi käyttää taiteelle vieraita materiaaleja ja alkoi lainata teknologiselle medialle ominaisia piirteitä, muun muassa leikkaamista, montaasia, elokuvateatterin pimeyttä ja elokuvan tapaa nähdä. Historialliselle avantgardelle oli ominaista yhdistellä uutta massamediaa ja perinteisiä taidemuotoja, eikä se tehnyt tarkkoja eroja muun muassa kuvien ja sanojen sekä teatterin ja elokuvan välille. Tällä tavalla erilaisten sekoitusten mahdollisuudet historiallisen avantgarden estetiikassa olivat rajattomat. Lisäksi avantgarde oli luonteeltaan itserefleksiivisistä, sillä se toi rakenteensa sekä keinonsa esiin ja osaksi taidetta. Rakenteellisuutensa näyttämisestä tuli tärkeä osa avantgarden taidetta. (Gruber 2010, 253, 256.)

Vaikka intermediaalisuus saattaa vaikuttaa teknologian ohjaamalta ilmiöltä, se itse asiassa operoi ajoittain ilman minkään teknologian läsnäoloa. Intermediaalisuudessa on kyse muutoksista teatterikäytännöissä ja täten esityskäsitysten muuttumisesta, mikä tulevat näkyviksi näyttämöllepanossa. (Chapple & Kattenbelt 2006, 12.) Intermediaalinen teatteri voi olla sekä fyysisesti läsnä olevaa että näytön avulla tapahtuvaa. Kokemukset voivat olla sekä todellisia että virtuaalisia, tilat voivat olla sekä julkisia että yksityisiä ja ruumiit voivat olla sekä läsnä että poissa.

Digitaalinen media tarjoaa mahdollisuuden yhdistellä visuaalista, verbaalista, äänellistä ja elekielellistä sisään- ja uloskoodausta. Digitaalinen media antaa myös mahdollisuuden manipuloida dataa reaaliajassa tavalla, joka ei ole ollut mahdollista aikaisemmalla analogisella teknologialla. Digitaalinen teknologia onkin lisännyt nykyteatterin käytäntöjen mahdollisuuksia. (Nelson 2010, 16–17.)

Teatterintutkija Christopher B. Balme näkee, että akateemisella teatterintutkimuksen kentällä pitäisi pohtia vakavammin sitä, mitä metodologisia ja teoreettisia seurauksia sekä päätelmiä syntyy, kun teatterintutkimuksen medium eli teatteri sijoitetaan osaksi monimuotoista mediakenttää. Balmen mukaan kohdatakse median moninaisuuden asettamat haasteet, teatterintutkimuksen tulisikin keskittyä käsittelemään teatterin intermediaalisuutta mediaerityisyyden korostamisen sijaan. Intermediaalinen näkökulma vaatii hylkäämään mediaerityisyyden paradigmaan liittyvän käsityksen siitä, että teatterin määritelmä taidemuotona linkittyy sen erityisiin ominaisuuksiin mediumina. Teatterissa muutos kohti intermediaalisuutta on jo havaittavissa. (Balme 2004, 2–3.)

Balme määrittelee intermediaalisuuden yrityksenä toteuttaa tai jäljitellä yhden mediumin esteettisiä piirteitä sekä näkemisen ja kuulemisen tapoja toisessa mediumissa. Tämän näkemyksen avainkäsite on konventionaalisuus. Tämä tarkoittaa, että eri mediuksia tarkastellaan historiallisesti riippuvaisina konventioiden joukkoina, jotka ovat tai eivät ole oletettavissa niiden teknologisista välineistä. Eri mediumien materiaaliset ominaisuudet eivät siis määrittele mediumia vaan sen käyttö. Eri mediumien välinen vaihto ei tapahdu pelkästään sisällön tasolla vaan myös käytäntöjen ja havaitsemisen tasolla. Intermediaalisuus vaikuttaa eri mediumien sisällön lisäksi myös sekä tuotantoon että vastaanottoon. (Balme 2004, 7–8.)

Balme esittelee kolme eri tasoa, joissa esityksen keinot ja näkemistavat voivat muun muassa assosioitua muihin mediuksiin. Media tulee tiedostettavaksi ensinnäkin, kun se toimii kehysmediumina, esimerkiksi teatteriesityksessä teatteri toimii kehysmediumina. Teatteri muodostaa tällöin toiminnalle kehyksen, jota voidaan horjuttaa tai olla horjuttamatta erilaisten teknologisten välineiden käytön kautta. Toiseksi teatterin ja muiden mediumien välinen vuorovaikutus näkyy sisäisellä tasolla, jolloin media toimii toisessa mediumissa. Tämä tarkoittaa esimerkiksi elokuvan, videon tai valokuvien käyttöä teatteriesityksessä. Näiden sisäisten mediumien käyttö suuntaa huomion niiden konventionaalisuuteen eli siihen, mitä niiden käyttöön ja sisältöön yleensä liitetään, samalla kun niitä hyödynnetään esityksen toteuttamisessa. Kolmas vuorovaikutusentaso on temaattinen, jolloin jokin temaattinen medium toimii läpi esityksen

merkittävässä roolissa. Temaattisesta mediumista voi muodostua esityksen keskeinen motiivi tai teema. (Balme 2004, 10–11.)

Intermediaalisuus vaikuttaa myös katsojan vastaanottoon ja havaitsemiseen. Esityksen merkitykset muodostuvat intermediaalisesti katsojan aikaisemman tiedon ja kokemusten perusteella, sillä katsojan kulttuuriset resurssit eivät ole medioituneessa yhteiskunnassa koskaan vain yhden mediumin välittämiä (Lehtonen 2001, 93). Teatterikatsojien odotukset ja vastaanotto muokkautuvat jatkuvasti median vaikutuksessa, ja katsojat tuovat nämä vaikutteet mukanaan myös tullessaan teatteriin (Balme 2004, 2). Tämä taas muokkaa teatteria ja sen merkityksiä, jotta teatteri pystyy vastaamaan yleisön odotuksiin. Intermediaalisuus on vuorovaikutteinen prosessi myös tällä tavalla.

3.1.1. Teatteri multimedialisena hypermediumina

Teatterin voidaan nähdä olevan luonteeltaan intermediaalinen, mikä ilmenee multimedialisena hypermediaalisuutena. Balmen mukaan teatteri on medium, jonka perusluonne on intermediaalinen eli toisin sanoen avoin vaihtokaupalle (Balme 2004, 18). Teatteri on hypermedium eli koti kaikelle. Teatteri luo tilan, jossa eri taidemuodot ja eri mediumit ovat vuorovaikutuksessa keskenään. (Chapple & Kattenbelt 2006, 24.) Hypermediumina teatteri on aina ollut kykenevä representoimaan muita mediuja ja sulauttamaan itseensä muiden mediumien piirteitä. Teatteri on ollut teknologinen medium jo ennen nykyaikaista mediaa ja on ollut aina vuorovaikutuksessa muiden mediumien kanssa. (Balme 2004, 17.)

Teatteri on hyvin multimodaalinen laadullinen medium (Elleström 2010, 38). Teatteri on aina ollut medium, joka on yhdistellyt erilaisia merkkijärjestelmiä. Historian aikana teatteri on jatkuvasti integroitunut uusiin teknologioihin ja samalla muuttanut kommunikoinnin ja havainnoinnin menetelmiä. (Wiens 2006, 235.) Digitaalisesta teknologiasta on tullut osa teatterin estetiikkaa (Heinonen 2010, 45). Digitaalisen teknologian kyky multimedialisesti yhdistää ääntä, kuvia, sanoja ja ajallisia аспекteja on olennaisesti lisännyt teatterin multimedialisuutta. Digitaalisuus on herättänyt mahdollisuuden muutokseen fyysisestä virtuaaliseksi ajan ja tilan lisäulottuvuuksissa. (Nelson 2010, 14.)

Timo Heinosen mukaan teknologian määrän lisääntyminen teatterissa nykyaikana ei ole uusi asia teatteriteorian näkökulmasta. Teatterin voidaan nimittäin nähdä edustavan tekniikkaa, jolloin

teatterista muodostuu *optinen kone*. Teatterille on ominaista ja ainutlaatuista, että se pystyy omaksumaan osaksi itseään itsenäisiä, esteettisiä ilmaisukeinoja, mediamuotoja ja teknologioita. Teatteri on luonteeltaan kaiken itseensä imevä, hybridinen ja moniaineksinen. Medioituminen ja digitalisoituminen ovat kuitenkin muuttaneet teknologian ja ihmisen käsitteitä hämärtämällä ruumiin ja teknologian rajaa. Median ja teknologian kehittyminen tarjoavat teatterille uudenlaisia mahdollisuuksia niin tilan, ajan, subjektin, estetiikan, merkitysrakenteiden kuin yleisön kategorioiden määrittelemiseen ja muokkaamiseen. (Heinonen 2010, 43–45.)

Teatteri ei ole tallentava medium, se ei siis ole medium jollekin muulle tai jotakin muuta varten. (Lehmann 2009, 322). Teatteri ei olekaan samalla tavalla medium kuin esimerkiksi elokuva, televisio ja digitaalinen video ovat. Teatteri ei pysty tallentamaan materiaalia samalla tavalla kuin muut mediumit, mutta teatteri pystyy sisällyttämään itseensä muita taide- ja mediamuotoja omassa esitystilassaan. Tämä on yksi teatterin piirteistä hypermediumina. Muut mediumit eivät pysty sisällyttämään itseensä toisia mediuumeja muuttamatta niitä oman mediaalisuutensa mukaiseksi. Ne pystyvät vain uudelleen välittämään muita mediuumeja. Teatteri tarjoaa mediuumeille näyttämön, jolla ne eivät ole pelkästään nauhoituksia itsestään vaan näyttämölistettyjä teatterillisiksi merkkejä. Koska teatteri on tällaisen näyttämöllepanon teatteria, siitä muodostuu intermediaalisuuden näyttämö. (Kattenbelt 2006, 37.) Teatterin mahdollisuus tallentavien mediumien rinnalla medioituvassa kulttuurissa onkin sen intermediaalisessa luonteessa.

3.1.2. Draaman jälkeinen teatteri – intermediaalisuuden teatteria

Tarkastelen tutkielmassani intermediaalista teatteria, millä tarkoitan teatteria, joka käyttää esityskeinoissaan muiden mediumien estetiikan vaikutteita ja keinoja. Draaman jälkeinen eli postdraamallinen teatteri on hylännyt mediaerityisyyden ylläpitämän ajatuksen eri mediumien piirteiden erityisyydestä ja omaksunut pikemminkin intermediaalisen lähestymistavan. Intermediaalisuus näkyy draaman jälkeisen teatterin esityskeinoissa muiden mediumien estetiikan ja teknologian sekä näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapojen vaikutteiden lisääntymisenä. Teatterintutkija Hans-Thies Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin voidaankin nähdä toimivan eri taiteiden kohtaamispaikkana (Lehmann 2009, 70).

Draaman jälkeisen teatterin syntyyn on vaikuttanut medioituminen ja median arkipäiväistyminen, mikä on muuttanut teatterin käytäntöjä lisäämällä sen itserefleksiivisyyttä. Draaman jälkeinen

teatteri on olosuhteiden teatteria, jossa tarina ei ole keskiössä vaan pikemminkin näyttämölliset kuvat. Postdraamallinen teatteri pyrkii toimimaan ilman draamaa. (Lehmann 2009, 51, 58, 100, 128.) Postdraamallinen teatteri tekee eron draaman ja teatterin välille ja kiinnittää huomionsa tekstin sijaan aikaan, tilaan, kehoon ja vastaanottamiseen. Se pyrkii palauttamaan esityksen takaisin teatterin lähtökohdaksi. Se on olosuhteiden ja näyttämöllisesti dynaamisten kuvien teatteria, jossa kuva ja äänet korvaavat tekstin, kerronta ja representaatio korvautuvat ilmenemisellä ja tapahtuminen tulee juonen tilalle. Postdraamallinen teatteri on samanaikaista, moniulotteista, hajaantunutta ja katkelmallista. (Heinonen 2009, 12, 18–21.)

Esittelen seuraavaksi intermediaalisuuden näkökulmasta olennaisia draaman jälkeisen teatterin piirteitä, joita ovat rinnasteisuus, samanaikaisuus, merkkien tiheydellä leikkiminen, dramaturgian visuaalisuus, ruumiillisuus ja mediateknologian lisääntyminen. Näillä piirteillä on yhtymäkohtia intermediaalisuuteen ja muihin mediumeihin. Näissä draaman jälkeisen teatterin piirteissä näkyy muiden mediumien ominaisuuksien, keinojen sekä estetiikan vaikutteita.

Rinnasteisuus ja ei-hierarkkisuus tarkoittavat, että postdraamallisessa teatterissa teatterin eri elementit eivät asetu hierarkkisesti esimerkiksi niin, että kieli ja elekieli olisivat visuaalisia ominaisuuksia tärkeämpiä tai korostetumpia kuten draamallisessa teatterissa, vaan eri elementit ovat rinnasteisia esityksen kokonaisuuden kannalta. Postdraamallisessa teatterissa käytetään esimerkiksi eri muotoja kuten musiikkia, tanssia ja performanssia samassa esityksessä rinnakkain. Rinnasteisuuden lisäksi draaman jälkeinen teatteri on samanaikaista, mikä tarkoittaa, että esityksessä tapahtuu samanaikaisesti eri asioita; lavalla on yhtä aikaa useita merkkejä ja tapahtumia. Tämä johtaa siihen, että havaitsemisesta tulee katkelmallista. Katsoja ei pysty kiinnittämään huomiota kaikkeen lavalla tapahtuvaan toimintaan. Katsoja joutuukin valitsemaan, mihin suuntaa katseensa. Katsojan ei näin ollen haluta keskittyvän pelkästään valmiiksi annettuun vaan myös sivuseikkoihin ja merkityksettömiin asioihin, joista voi syntyä merkityksellisiä katsojan omassa kontekstissa. (Lehmann 2009, 154–157.)

Postdraamalliselle teatterille on tyypillistä rikkoa totuttuja säännönmukaisuuksia merkkien esittämisen tiheydellä, jolloin merkkejä on joko liian paljon tai liian vähän. Tällä merkkien liiallisuudella tai vähyydellä leikitään. Postdraamallinen teatteri voikin toimia jokapäiväistä merkkipaljoutta vastaan säästellessään merkkejä sekä käyttäessään toistoa, hidastuksia, vaikenemista, taukoja, tyhjyyttä ja kestoa apunaan. Nämä keinot hidastavat ajankulkua ja vähentävät merkkien määrää, minkä tarkoituksena on herättää katsojan oma aktiivisuus. Toisaalta

postdraamallinen teatteri voi toimia ylenpalttisuuden avulla. Kohtauksia saattaa olla paljon kuin lyhyitä elokuvaotoksia tai lava voi täyttyä rekvisiitasta ja merkeistä. Tämä liittyy, kuten merkkien niukkuuskin, äärimmäisyyksiin sekä haluun rikkoa sovinnasta havainnoimista ja normalisoitunutta muodon ideaa. Äärimmäisyydet pakottavat katsojan valitsemaan, mihin hän kiinnittää huomionsa. (Lehmann 2009, 158–161.)

Visuaalinen dramaturgia korostuu postdraamallisessa teatterissa tekstin dramaturgian sijaan. Visuaalinen dramaturgia tarkoittaa dramaturgiaa, joka ei ole alisteinen tekstille, vaan voi toimia oman logiikkansa mukaan. Tästä käytetään termiä *skenografian teatteri*. Siinä ihmisruumis toimii metaforana ja tekstinä varsinaisen kirjoitetun tekstin sijaan. Draaman jälkeisessä teatterissa ruumiillisuus korostuu, mutta ei merkityksiä sisältävänä merkitsijänä kuten draamallisessa teatterissa vaan fyysisyytensä ja gestiikkansa eli eleidensä kautta. Postdraamallista ruumista kuvaa termi *itseriittoinen ruumiillisuus*. Ruumis esittää tällöin vain itseään ja nousee usein draaman jälkeisessä teatterissa etualalle suhteessa muihin diskursseihin muodostuen esityksen teemaksi. Ruumiillisuus esiintyy yleensä voimana ja hallintana rankoissa fyysisissä toiminnoissa. (Lehmann 2009, 164–166, 168–170.)

Ruumiillisuuden ja inhimillisyyden vastakohtana mediateknologian määrä on lisääntynyt draaman jälkeisen teatterin näyttämöillä medioitumisen ja kulttuurin intermediaalisuuden seurauksena. Lehmann jaottelee viiteen ryhmään mediamuotojen käytön draaman jälkeisessä teatterissa. Ensiksikin mediamuotoja voidaan käyttää vain silloin tällöin, mutta ne eivät ole esityksen lähtökohtana tai ideana. Toiseksi mediamuodot saattavat toimia inspiraationa teatterin estetiikalle tai muodolle, mutta mediatekniikalla ei välttämättä tarvitse olla merkittävää osaa esityksessä. Kolmanneksi mediamuodot voivat toimia joidenkin teatterimuotojen perustana eli mediatekniikalla on keskeinen asema esityksessä. Neljänneksi media voi toimia teatterillistamisen kohteena eli mediamateriaalista tehdään teatterin materiaalia, ja viidenneksi voidaan käyttää videoinstallaatioita. (Lehmann 2009, 379–397.)

Draaman jälkeisen teatterin piirteissä näkyy vaikutteita muista mediuumeista, muun muassa elokuvasta ja televisiosta, niin estetiikan kuin teknologian osalta. Varsinkin postdraamallisen teatterin aika- ja tilaestetiikassa sekä teknologiaan ja ruumiillisuuteen liittyvissä keinoissa näkyy intermediaalisuutta, multimodaalisuutta ja transmediaalisuutta visuaalisuuden, merkeillä leikkimisen ja teknologian korostuessa. Tämän lisäksi draaman jälkeinen teatteri on intermediaaliselle kulttuurille ominaiseen tapaan itserefleksiivistä.

3.1.3. Teatteri, teknologia ja mediaestetiikka

Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin mahdollisuudet medioituneessa yhteiskunnassa eivät ole muiden mediumien piirteiden matkimisessa vaan aitoudessa ja ajattelemisessa.

”Kuvakoneena” teatteri on rajallinen verrattuna teknologisiin mediumeihin, mutta ”puhutteluna” teatteri pystyy luomaan tapahtuman, joka puolestaan ylittää elokuvalla ja medially olevat rajat. Teatteri pystyy yhdistämään teatterilliseen prosessiin kaikki mediamuodot, ja niiden avulla tuomaan taiteellisiin keinoihinsa ainutlaatuista, median ylittävää lisäpanosta. Lehmann näkee, että mediaan siirtyy draaman ja illuusion luominen, kun taas teatterin hallitsevaksi ominaisuudeksi tulee esityksen ajankohtaisuus. Hänen mukaansa teatterin tulevaisuus on kuitenkin riippuvainen siitä, mukautuuko teatteri informaatioteknologioihin. Sekä kokeellisissa että perinteisissä teatteriesityksissä sähköisen median käyttö muuttuu koko ajan yhä tavallisemmaksi ja osaksi teatterinkäytäntöjä. (Lehmann 2009, 370, 373.)

Länsimaiset ihmiset ovat medioitumisen seurauksena tottuneet television käytön ja televisioestetiikan epäjatkuvuuteen, katkonaisuuteen ja huomion jakautumiseen. Katsoja saattaa vaihtaa kanavaa kesken ohjelman useita kertoja tai huomio saattaa kiinnittyä televisiosta todellisuuteen. Lisäksi televisioestetiikalle tyypilliset kohtausten nopeat leikkaukset katkovat katsojan havainnointia. Lehmannin mukaan uudessa teatterissa tämä sama katkonaisuus ja huomion siirtyminen jatkuvat. Hän sanoo, että havainnoimisessa lineaaris-peräkkäinen tapa korvautuu moniulotteisella ja simultaanisella havainnoimisella. Havainnoimisesta tulee syvän ja keskittyneen sijaan pinnallista ja laajempaa. Lehmann näkee, että tämä on uhka myös teatterille, jonka havainnoiminen on raskaampaa kuin liikkuvien kuvien. Liikkuvien kuvien levittäminen on muuttumassa yhä tuottoisemmaksi niiden jakelun helppouden ansiosta. Lehmann toteaa, että teatteri ei enää ole joukkomedian muoto. Teatteri ei toimi enää poliksen keskuksena, kuten se toimi antiikin Kreikassa, eikä teatteri enää toimi samalla tavalla yhteiskunnan epäkohtien osoittajana niin kuin se on ennen toiminut. Teatteri on liian hidas joukkotiedotuskanava verrattuna nykyajan mediumeihin. (Lehmann 2009, 41, 406.)

Teatteria pidetään yleensä välittömänä taidemuotona, koska katsojan ja esiintyjän välillä ei ole välittävää teknologista mediumia. Esiintyjä on teatterissa sekä tilallisesti että ajallisesti läsnä, kun taas mediaesityksissä yleisön ja esiintyjän välissä on aina kirjaimellisesti jokin välittävä viestintäväline, esimerkiksi televisio tai tietokone. Teatterissa voidaan kuitenkin pohtia, onko ihminen medium, koska esiintyjä välittää teatterissa esityksen tarinaa tai ideaa. Toisaalta esiintyjä

voidaan nähdä mediumina, koska hän käyttää ruumistaan välineenä asiansa ilmaisemiseksi (Arlander 2010, 96). Esiintyjä on väline esityksen toteuttamiselle. Toisaalta ihminen ei kuitenkaan ole samanlainen välittäjä tai viestintäväline kuin media. Sähköinen media kadottaa ruumiin teknologiavälitteisyytensä takia, kun taas teatterissa ruumiillisuus korostuu, koska ruumis on teatterissa läsnä (Lehmann 2009, 158, 168).

Teatteri on aina ollut myös tekniikkaa ja teknologiaa. Se on medium erityisenä esittämisteknologiana, josta uusin mediateknologia on voinut esittää vain tuoreimman version. Teatterista nauttiminen on aina tarkoittanut nauttimista mekaniikasta, ja teatterissa on aina ollut kyse laitteistosta, joka jäljittelee todellisuutta näyttelemistekniikan ja teatterikoneiston tekniikan avulla. Tästä syystä teatteri on omaksunut nopeasti kaikki uudet tekniikat ja teknologiat. Modernien teknisten mediamuotojen käyttö teatterissa alkoi heti niiden keksimisen jälkeen jo 1920-luvulla, ja mediamuotoja käytettiin kaikkialla 1960-luvun teattereissa ja esitystaiteessa. Teatteri on tarjonnut yleisölleen lähes koko olemassaolonsa ajan näyttämökoneistoja, temppuja, valo- ja kulissi-ihmeitä sekä maagisia näyttämövaihtokoneita, ja tämä teatterin konemaisuus koskee myös näyttelijöitä. (Lehmann 2009, 377–378.) Intermediaalisuus ei siis ole uusi ilmiö.

Lehmannin mukaan videokuvan käyttö tehokkaamman representaation saamiseksi, ei kuitenkaan ole kiinnostavaa mediankäyttöä teatterissa. Hänen mukaansa näyttelijöiden kasvojen lähikuva screenillä saattaa vaikuttaa katsojaan, mutta se ei muuta teatterin todellisuutta, jota määrittää kommunikaatioprosessi. Lehmannin mukaan videokuvan ja ruumiintodellisuuden ollessa kompleksisessa suhteessa voidaan vasta puhua teatterin omasta mediaalisesta estetiikasta. Videokuvan ja näyttelijän asettamista näyttämölle samanaikaisesti käytetään yleensä teatterin teknisvälitteisenä itseensä viittaamisen keinona, jolloin kuvamateriaali toimii ajatuksellisenä jatkeena. Teknologian käyttö teatterissa tarjoaa uusia keinoja tekstien näyttämölliseen käsittelyyn. (Lehmann 2009, 379, 384, 388.)

Teknologialle on annettu erilaisia rooleja ja merkityksiä teatterin näyttämöllepanossa. Joskus teatterikoneisto jätetään katsojalle näkyväksi, eikä esimerkiksi johtoja ja teknisiä välineitä yritetä peitellä, vaan ne asetetaan osaksi esityksen kokonaisuutta rekvisiitan tapaan. Tämä kuvastaa teatterin itserefleksiivisyyttä. Näistä näkyville jätettävistä teknisistä osista saattaa jopa muodostua melkein kuin esiintyjä. Teknologian käyttö rikkoo usein teatterin elävyyttä, mutta mediamuotojen teknologiaa voidaan myös teatterillistaa. Tällöin esimerkiksi mekaanisuus, toisto ja uusinnettavuus

asetetaan esityksen materiaaliksi, jonka tarkoitus on palvella teatterin elävyyttä. (Lehmann 2009, 385–386.)

Teknologian lisäksi teatteri on omaksunut paljon mediaestetiikan piirteitä historiansa aikana. Lehmannin mukaan joitakin teatterimuotoja ei luonnehdikaan ensisijaisesti mediateknologian käyttö vaan ohjausestetiikassa havaittava mediaestetiikasta saatu inspiraatio. Esimerkkejä tästä ovat muun muassa nopeat kuvanvaihdot ja lyhyiden dialogien nopea tempo. Esittämistä hallitsee yleensä mediamateriaalin parodioiva ja ironinen rikkominen, joskus myös puhdas mukautuminen media-aiheisiin. Mediaestetiikan käyttö teatterissa antaa uusia mahdollisuuksia leikkiä erilaisilla muotoiluilla, mutta ei mukautumalla mediamuotoihin, vaan asettamalla teatterin oman esitystilanteen ja mediamuodot vuorovaikutukseen keskenään. (Lehmann 2009, 381–384.)

3.2. Elokuva ja intermediaalisuus

Elokuvan mediaalisuus on omanlaisensa verrattuna muihin taidemuotoihin. Elokuvan mediaalisuus on kompleksinen, sillä elokuva on kaikista mediuimeista läpinäkyvin. Elokuva luo liikkuvien kuvien avulla illuusion todellisuudesta, joka näyttää todelta, ei todellisuuden representaatiolta. Toisaalta elokuva on myös kaikista abstraktein ja rakennetuin medium, jolla ei ole käsin kosketeltavaa materiaalista muotoa. Elokuvallinen kuva onkin pelkkää illuusiota. Liikkuva kuva mediumina voi kommunikoinnin avulla uudelleen välittää kaikkia muita mediamuotoja. Elokuvan sekalainen mediaalisuus muodostuu epävakaasta joukosta suhteita, jotka ovat kokeneet useita muutoksia rakenteessaan teknisen ja tyyllillisen historiansa aikana. (Petho 2010, 211.)

Professori Ágnes Pethon mukaan elokuvallinen kokemus voidaan määritellä välissä olemisen jännitteeksi, millä hän tarkoittaa todellisuuden ja fantasian, kokemuksen ja pohdiskelun, sanan ja kuvan sekä eri taidemuotojen ja median välissä olemista. Elokuvan mediaalisuus voidaankin Pethon mukaan aina ymmärtää intermediaalisuutena, kun sen merkitykset syntyvät mediasuhteista. Elokuva voidaan Pethon mukaan määritellä mahdottomaksi heterotopiseksi tilaksi, jossa intermediaalinen prosessi ja mediaalisten erojen kuvaannollisuus tapahtuu. (Petho 2010, 212.)

3.2.1. Elokuva läpinäkyvänä mediumina

Elokuvan katselemiskokemukselle on ominaista tietty tapahtumien jatkumo ja lineaarinen eteneminen, jotka katsoja näkee tapahtuvan ajassa yksi toisensa jälkeen. Näitä liikkuvia kuvia luonnehtii tietty läpinäkyvyys. Tämä elokuvan näkymättömyys onkin luultavasti sen mediaalisuuden luonteenomaisin piirre. Elokuvan mediumin määrittely on kuitenkin hankalaa, sillä elokuvalla sekä on että ei ole mediumia. Ei ole olemassa yhtä mediumia, jota kutsutaan elokuvaksi, vaan on mediuja, jotka osallistuvat niin kutsuttuun elokuvan kokemukseen. (Petho 2011, 57–58.)

Elokuva on sen alkuajoista lähtien ollut monimutkainen medium, joka sisältää heterogeenisiä elementtejä, muun muassa puhetta, kuvallisia merkkejä, musiikkia, eleitä ja tanssia. Elokuvaa voidaan tarkastella näiden erilaisten elementtien yhdistelyn takia hyvänä esimerkkinä multimediaalisuudesta kontekstissa, jossa tietyt intermediaaliset suhteet, vastakohtaisuus ja vuorovaikutus voidaan kokea. Tämä elokuvan multimediaalinen rakenne ei kuitenkaan ole pysyvä ja muuttumaton, vaan eri elementtien kytkökset ja suhteet sekä fokuksen vaihdokset käytännöstä toiseen ovat vaihdelleet ja voivat vaihdella. Elokuvan multimediaalinen rakenne onkin vaihdellut paljon elokuvan historian ja teknologisen kehityksen aikana. Nämä muutokset luovat yksilöllisiä tyyliävaikutteita elokuvan muotoon. Elokuva on aina ollut joustava ja kykenevä muuttamaan rakennettaan. (Petho 2011, 58–59.)

Samaan aikaan multimediaalisuuden lisäksi elokuvallisen kuvan merkitystä koskevat suhteet sisältävät aina intertekstuaalisia ja intermediaalisia kytköksiä, jotka nojaavat aikaisempien elokuvakokemusten tietoon tai oletuksiin eri mediumien välisistä vuorovaikutussuhteista. Kokonaisuutena elokuvan voidaan tarkastella olevan avoin kaikilla kodifikaation tasoilla muita kommunikationaalisia systeemejä, tekstejä ja taiteita kohtaan. Elokuvamediumin multimediaalisuuden ja intermediaalisuuden kautta elokuvan mahdolliset suhteet aktivoituvat muiden taidemuotojen kanssa. Tämä kuvastaa elokuvan avoimuutta ja sen mahdollisuutta sulauttaa muita mediuja osaksi itseään. (Petho 2011, 59–60.)

Pethon mukaan elokuvan mediaalisuus on joustavaa multimediaalisuutta. Hänen mukaansa elokuvan mediaalisuudesta pitäisi puhua intermediaalisena, koska elokuva kommunikoi muiden mediumien ja niiden välisten suhteiden kanssa. Muut mediumit osallistuvat elokuvan erityisyyden rakentumiseen, ja samalla ne jättävät jälkiä omista erityisistä mediaviesteistään elokuvan moniulotteiseen maailmaan. Elokuvan mediaalisuus rakennetaan aina intermediaalisten suhteiden,

vuorovaikutussuhteiden ja mediaheijastusten uudelleen kirjoittamisessa valkokankaalle. Katsoja harvemmin huomaa tätä muiden mediumien vuorovaikutusta selvänä elokuvan rakenneosana, vaan se sulautuu elokuvan yleisesti havaittavaan maailmaan. Elokuvallisen mediaalisuuden kuviteltuun luoteeseen kuuluu toisaalta sekä mediapaljous, joka sulautuu elokuvalliseen maailmaan, että empiirisen maailman kuvien läpinäkyvyys. (Petho 2011, 60, 64.)

Elokuva pidetään yleensä läpinäkyvänä mediumina, mutta elokuva pystyy kuitenkin myös rikkomaan läpinäkyvyyttään itserefleksiivisyyden eli oman rakenteellisuutensa esiintuomisen avulla. Itserefleksiivisyyden avulla elokuva pystyy paljastamaan mediuminsa sekä erottautumaan muista mediuumeista. Tämän lisäksi elokuvan medium tulee esiin esiintyessään toisessa mediumissa. Yleensä emme voi nähdä elokuvan mediumia itse elokuvassa ja sen kokemishetkessä, mutta voimme nähdä sen heijastuksena ”peilissä” eli mediumina toisessa mediumissa. Elokuvan mediumin muodostavat elementit voidaan nähdä joko elokuvan itserefleksiivisesti korostaessa omia piirteitään eli uudelleen merkitessään mediaalisuuttaan tai piirteiden heijastuessa jossakin muussa taidemediumissa. (Petho 2011, 64–65.)

Elokuvan mediaalisuus onkin aina havaittavissa poeettisten itserefleksiivisyyden tekniikoiden läpi. Nämä tekniikat rikkovat elokuvallisen kuvan läpinäkyvyyden ja paljastavat laitteen häivähdyksiä, jotka tuottavat elokuvaksi kutsun illuusion. Samalla nämä tekniikat avaavat portteja mediavaihdolle ja muodonmuutoksille, jotka vahvistavat elokuvan luonnollista multimediaalisuutta ja intermediaalisuutta. Kun liikkuvia kuvia käytetään yhä enemmän muissa taiteissa ja niistä tulee enenevässä määrin kirjallisia, teatterillisiä tai maalauksellisia, samalla ne paljastavat näiden mediumien oman luonteen sekä niiden mahdollisuudet ja heikkoudet. Elokuvallisuus on helppo huomata muissa mediuumeissa, kuten kirjallisuudessa, teatterissa tai maalauksissa. Esimerkiksi huomaamme elokuvallisen rajaamisen tai montaasin ominaisuuksia, kun niitä käytetään jossakin muussa mediumissa. (Petho 2011, 65–66.)

Elokuvan mediaalisuus tulee näkyväksi erilaisten itserefleksiivisyyden tekniikoiden kautta. Nämä itserefleksiiviset tekniikat sisältävät enemmän tai vähemmän huomiota herättävää kuvan kehystämistä, mutta ne tekevät aina kuvasta itsestään vähemmän läpinäkyvän korostamalla sen ominaisuuksia olla kuva. Mitä läpinäkymättömämpi kuvasta tulee, sitä vähemmän se muistuttaa maailmaa ja sitä enemmän se muistuttaa muita taide- ja mediamuotoja. Intermediaalisuuden tekniikat rikkovat elokuvallisen kuvan läpinäkyvyyttä, ja samalla kun ne jollakin tapaa sulkevat kuvan itsensä sisään, ne voivat myös avata sitä kohti illusorisia intermedia- ja intertaidesekoituksia.

Elokuvallisesta kehyksestä, joka klassisessa elokuvassa toimii liikkuvana kehyksenä ja jonka katsoja havaitsee jatkuvana maailmana, tulee mediaalisuuden liikkuva kehys ja intermediaalisuuden portti liikkuen elokuvan ja muiden mediumien aistikehysten välillä. (Petho 2011, 96.)

3.2.2. Postklassinen elokuva – intermediaalisuuden elokuvaa

Postklassista elokuvaa voidaan pitää medioituneen ja intermediaalisen yhteiskunnan elokuvaasuuntauksena, sillä yhteiskunnan medioitumisella on ollut vaikutusta muodon kehittymiseen. Jos draaman jälkeinen teatteri kuvastaa intermediaalisuutta teatterin puolella, niin postklassinen eli klassisen elokuvan jälkeinen elokuva kuvastaa elokuvakentän intermediaalisuutta. Postklassinen elokuva on alkanut rikkoa elokuvan läpinäkyvyyttä ja mediaalisuutta intermediaalisuuden ja itserefleksiivisyyden seurauksena.

Elokuvantutkija Eleftheria Thanoulin mukaan viimeisten kahden vuosikymmenen aikana nykyelokuvassa on noussut pintaan uusi postklassinen elokuvakerronnan paradigma, jolla on omat rakenteelliset sääntönsä. Postklassisen elokuvan voidaan nähdä olevan klassisen elokuvan aikakauden jälkeen kehittymään alkanutta uuden elokuvan paradigmaa. Klassista elokuvaa voidaan pitää hallitsevana narratiivisena muotona elokuvan historiassa, ja sen täydellisenä esimerkkinä voidaan pitää vuosien 1917–1960 Hollywood-elokuvaa. Klassisen elokuvalla tyypillisiä ominaisuuksia ovat henkilökeskeisen kausaalisuuden korostaminen, klassisen läpinäkyvän realismin käyttö, selkeä henkilöiden ja juonen esittäminen sekä huomaamaton tyyli. (Thanouli 2009, 6, 14, 26.) Postklassinen elokuva puolestaan hylkää tiukan kausaalisuuden, rikkoo läpinäkyvyytensä, käyttää näkyviä ja keinotekoisia digitaalisia muokkaamiskeinoja sekä manipuloi aika- ja tilaulottuvuuksiaan.

Postklassinen elokuva on hypermediaalista. Postklassisen elokuvan realismisuus poikkeaaakin klassisesta elokuvasta siinä, että postklassinen elokuva ei pyri klassiseen tapaan esittämään todellisuutta läpinäkyvänä ja saumattomin kuvin vaan päinvastoin hypermediaalisesti. Tällöin se korostaa representaation useita esityksiä näkyvällä ja itse tiedostavalla tavalla. Tällainen realismi pyrkii uudelleen luomaan tarinan autenttisuuden käyttämällä useita toiminnan modaliteetteja ja ikkunoita sekä manipuloimalla kuvan tilallisia ja ajallisia ominaisuuksia tehokeinona. Todellisuus on siis postklassisessa elokuvassa tärkeä, mutta se esitetään pirstoutuneella ja monimutkaisemmalla tavalla, jotta se vahvistaisi kokemusta siitä. (Thanouli 2009, 44, 46, 52.)

Postklassinen elokuvan tilan muutoksiin ovat vaikuttaneet digitalisoituminen ja tietokoneteknologian kehittyminen, mikä loi uusia lähestymistapoja elokuvan tilallisuuden rakentamiseen. Postklassista elokuvaa voikin kutsua digitaaliseksi elokuvaksi. Postklassinen elokuva ei pyri valokuvalliseen realismiin ja lineaarisuuteen, vaan käyttää monikerroksisia kuvia ja erikoistehosteita peittelemättä niiden keinotekoisuutta. Postklassinen elokuva painottaa realistisuuden sijaan tilan graafisia ominaisuuksia ja käyttää uusia keinoja haastamaan klassisen jatkuvan editoinnin tehostetulla jatkuvuudellaan. Tällaisia tehostetun jatkuvuuden keinoja ovat muun muassa nopea leikkaus, lähikuvaus ja liikkuvat kamera-ajot. Postklassinen elokuva käyttää myös tilallista montaasia, joka mahdollistaa eri kuvien samanaikaisen olemisen ruudulla, hämärtää ruudulla olevan ja ruudun ulkopuolisen tilan eroa ja ylittää yksi kuva ruudulla -logiikan. (Thanouli 2009, 176–177.)

Postklassinen elokuva käyttää kompleksista ja moniulotteista aikasysteemiä, joka problematisoi reaaliajan luonnollista etenemistä erilaisilla teknologisilla tehokeinoilla. Postklassisille elokuville on tyypillistä käyttää epälineaarisia keinoja, esimerkiksi käyttämällä itsetietoisia ja selvästi merkittyjä takaumia sekä tulevaisuuteen suuntautuvia kohtauksia. Postklassinen elokuva manipuloi ajan kestoa supistamisen ja laajentamisen avulla, mikä tekee elokuvallisesta ajasta enemmän käsin kosketeltavaa kuin ennen. Se tiivistää aikaa nopeutuksilla korostaen toimintaa tai välittäen tarinan energiaa. Se laajentaa tapahtumien kestoa hidastuksilla ja epäkerronnallisilla inserteillä. Aikaa voidaan myös pysäyttää esimerkiksi toiminnan viivyttämiseksi, jotta katsojat saavat aikaa rekisteröidä annettua informaatiota. Lisäksi postklassinen elokuva käyttää toistoa. (Thanouli 2009, 179–180.)

Postklassisessa elokuvassa henkilökeskeinen kausaalisuus on edelleen tarinan yhdistävä periaate, kuten klassisessa elokuvassa, ja hahmojen persoonallisuuden esittämisestä muodostuu tärkein päämäärä, mutta jopa enemmän kuin klassisessa Hollywood-elokuvassa. Tästä syystä päähenkilöstä kerrotun informaation välitys ei rajoitu verbaaliseen kanssakäymiseen, tuntomerkkeihin ja toistuviin motiiveihin, vaan niitä täydennetään vaikuttavilla ei-kerronnallisilla lähteillä, kuten selostuksilla, teksteillä tai otsikoilla ja inserteillä, jotka esittelevät suoraan ilmaistulla ja itsetietoisella tavalla heidän ominaisuutensa, tapansa ja tavoitteensa. Postklassiset elokuvat ovat merkittävästi lisänneet päähenkilöiden määrää ja juonia, joihin he kuuluvat. Postklassinen sankari on vain yksi välittämisen lähde muiden joukossa. Kerronta käyttää hahmojen paljoutta ja moninkertaistaa heidän

vuorovaikutuksensa luodakseen heidän tavoitteidensa ja niistä seuraavan täyttymisen hajaantumisen ja pirstaloitumisen. (Thanouli 2009, 33, 36.)

Postklassinen elokuva on hyvin itserefleksiivistä ja tiedostavaa. Se tuo ilmi oman rakenteellisen luonteensa paljastamalla tekemisen tapansa ja rehentelee omalla kaikki tietävyydellään ilmaistessaan informaation läpi useiden kanavien ja yli hahmojen subjektiivisuuden. Postklassinen elokuva käyttää kerrontaa, joka tietää kaiken ja kertoo kaiken, eikä peittele sitä. Postklassinen elokuva saattaakin paljastaa heti aluksi tarinan kannalta tärkeitä tietoa tai salaisuuksia.

Postklassisen elokuvan itserefleksiivisyys johtuu sen halusta pyrkiä hypermediaaliseen realismiin, joka rohkaisee epäjatkuvaa ja läpinäkymättömään visuaaliseen tilaan. (Thanouli 2009, 140, 180–181.)

Postklassinen elokuva on muotoutunut varsinkin kahden viime vuosikymmenen aikana. Tähän kehitykseen ovat vaikuttaneet uusien teknologisten välineiden ja metodien kehittyminen.

Digitalisoituminen ja uusi teknologia ovat lisänneet elokuvien luovia mahdollisuuksia.

Postklassisen elokuvan kehittymiseen ovat vaikuttaneet myös useat nykyaikaiset mediumit ja se, kuinka ne ovat käyttäneet uutta teknologiaa omassa valikoimassaan. Medioitumisesta ja intermediaalisuudesta seuraava mediarajojen hämärtyminen on vaikuttanut siis myös postklassillisen elokuvan visuaaliseen ja ekspressiiviseen muotoon. Uuden median kieli ja etenkin televisioestetiikka ovat kahden viime vuosikymmenen aikana vaikuttaneet postklassisen elokuvan kerronnalliseen muotoon. (Thanouli 2009, 200–202.) Thanouli ei mainitse taidemediumien vaikutuksesta postklassisen elokuvan estetiikkaan. James Monacon mukaan elokuvan ja teatterin vuorovaikutus on kuitenkin osoittautunut merkittäväksi luovan energian lähteeksi 1900-luvun loppupuolella (Monaco 2009, 62).

3.3. Teatteri, elokuva ja intermediaalisuus

Teatteri ja elokuva ovat olleet intermediaalisessa suhteessa koko niiden yhteisen historian ajan, mikä on vaikuttanut näiden mediumien sisältöihin, estetiikkaan ja merkityksiin sekä käsityksiin.

Esitystutkija Philip Auslanderin (1999, 10–11) mukaan mediatapahtumat ja mediaesitykset ovat alun perin ottaneet vaikutteita live-esityksistä ja niiden esityskeinoista, esimerkiksi varhainen elokuva otti suoraan vaikutteita teatterista. Medioitumisen seurauksena live-esitykset ovat, ironista kyllä, alkaneet ottaa mallia mediaesityksistä. Huoli siitä, että medioituneet esittämismuodot

alistavat live-esityksiä tai että ne ovat taloudellisesti ylivoimaisempia, on aiheuttanut sen, että live-esittämisen muodot ovat alkaneet muistuttaa mediaesityksiä yhä enenevässä määrin. Esimerkiksi urheilutapahtumissa käytetään isoja screenejä ja teatteriesityksiin yhdistellään videokuvaa. (Auslander 1999, 7, 10–11.)

Uuden median tutkijoiden Jay Bolterin ja Richard Grusinin mukaan mediumin esityksellistä voimaa ei voikaan tunnistaa ilman viittausta muihin mediumeihin. Mediumit soveltavat toisten mediumien tekniikkaa, muotoja ja sosiaalisia merkityksiä. Ne yrittävät kilpailla muiden mediumien kanssa tai pyrkivät uudelleen muotoilemaan niitä. Mediumit eivät nykyään toimi eristyksissä muista mediumeista, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että uuden medium syntyessä sen uutuus määritellään aina suhteessa vanhoihin mediumeihin. Samalla uusi medium pakottaa vanhat mediumit uudelleen määrittelemään itseään. (Bolter & Grusin 1999, 15, 65.) Uusien muotojen syntyessä, vanhat mediumit muuttuvat itserefleksiivisiksi. Vanhojen muotojen täytyy kysyä itseltään, mitä niillä on annettavaa suhteessa uusiin muotoihin. Tämän seurauksena ne mukautuvat uusien mediumien synnyttämiin vaatimuksiin, mikä synnyttää lisää uusia muotoja. Näin tapahtui muun muassa teatterille silloin, kun elokuva syntyi. (Lehmann 2009, 100.)

Intermediaalisuus on kaksisuuntainen prosessi. Teatterin ja elokuvan välinen suhde on alusta lähtien ollut vuorovaikutteinen ja kulkenut kumpaankin suuntaan. Varhaisen elokuvan syntyessä, se ei vain määritellyt itseään verrattuna teatterin representaatioon, vaan se myös samalla määritteli teatterillisen representaation uudelleen. Kun elokuva alkoi omaksua teatterillisiä esiintyjiä ja piirteitä, teatterista tuli mediaalinen tavalla, jolla se ei ollut ennen ollut. Ennen elokuvaa teatterin mediaalisuutta pidettiin piilevänä tai läpinäkyvänä, mutta elokuva teki teatterin teatterillisuuden ja teatterin oletetun välittömyyden näkyväksi teatterillisuutena. Koska teatteri ei enää ollut ainoa paikka esitykselliselle tai draamalliselle toiminnalle, elokuva korosti teatterin rakenteellisuutta ja sen tapahtuman epävarmuutta. (Remshardt 2006, 41.)

Elokuvallinen esitys kategoriana ei rajautunut yhtä selvästi kuin teatterin alueella, eikä se sitoutunut esiintyjän vartaloon niin voimakkaasti, koska elokuva itse mediumina esitti ennemmin kuin pelkästään välitti esitystä. Elokuvaa saavutti nopeasti aseman esittämisen normatiivisena mallina. Kun elokuvan kielioppi yhdisti visuaalisia ilmauksia ja epäjatkuvan elokuvakuvan homogeeninen katsoja korvasi jatkuvan näyttämökuvan hajanaisen katsojan, elokuva vuorostaan saavutti tietynlaisen läpinäkyvyyden. Samaan aikaan se nosti koko teatterillisen koneiston näkyville ja

sijoitti teatterin asemaan, joka määriteltiin sen ennakkotapausten ja epätäydellisen aitouden kautta. (Remshardt 2006, 41.)

Voidaan olettaa, että varhaisen elokuvan yleisön siirtyessä näyttämönäkemisestä kameranäkemiseen, vertailukohta ei enää ollut aiemmin nähdyssä näyttämöesityksessä vaan aiemmassa elokuvaesityksessä, joka oli menettänyt jälkensä näyttämön ennakkotapauksiin. Tämä oli se hetki, jolloin elokuvallinen maailma alkoi sulkeutua ja tulla itsejäljentäväksi. Tämän jälkeen jokainen elokuva kasvatti eroa näyttämöön yhä merkittävämmiin. Elokuva oli tällä tavalla uudelleen määritellyt todellisen. (Remshardt 2006, 41–42.) Jokaisen uuden mediumin onkin aloitettava todellisen ja autenttisen uudelleen määrittelemisellä oikeuttaakseen asemansa mediumina vanhojen mediumien joukossa (Bolter & Grusin, 1999, 65).

Elokuva taiteena kehittyi kopioimisen prosessissa. Tämä prosessi oli kuitenkin vastavuoroinen. Elokuvan rakentaessa itseään vanhempien taiteiden, kuten kirjallisuuden, maalaustaiteen, teatterin ja musiikin, avulla, se samalla kertoi uusia totuuksia näiden taiteiden ominaisuuksista. Kun tallentavat taiteet ammensivat vapaasti niiden edeltäjiltä, näiden edeltäjien, kuten maalaustaiteen, musiikin, kirjallisuuden ja teatterin, täytyi samalla kuitenkin uudelleen määritellä itse itsensä suhteessa elokuvan uuteen taiteelliseen kieleen. Elokuvalla on ollut perusteellisia vaikutuksia lähes kaikkien vanhempien taiteiden luontoon ja kehitykseen, ja vastavuoroisesti muut taidemuodot ovat huomattavassa määrin muokanneet elokuvaa. (Monaco 2009, 45, 71.)

Elokuvan ja uuden teknologian kehittyminen on vaikuttanut teatteriin ja sen käsityksiin. Teknologian kehittyminen on muun muassa luonut uudenlaisia käsityksiä ajasta ja ajallisuudesta, mikä on vaikuttanut myös teatterin aikakäsityksiin. Teatteri on ehkä ensimmäinen ja kaikkein pysyvin aikaan perustuva taidemuoto. Teatteri on vääristänyt historiansa aikana aikaa useilla esityksellisillä keinoilla, valokuvan ja elokuvan kehittyminen kuitenkin toi ajan manipuloinnin uudelleen näkyväksi katsojalle. Teknologian kehittyminen on muokannut myös havainnointia ja havainnointikäsityksiä. Aika on muuttunut lineaarisesta satunnaiseksi ja peräkkäisestä samanaikaiseksi. Teatteriesitys on aina ollut lineaarinen ja ajallinen kokemus, jota on määritellyt sen kesto. Kestoa on intermediaalisuuden seurauksena kuitenkin alettu rikkoa myös teatterissa, ja teatteri on omaksunut uudenlaista aikaestetiikkaa. (Bay-Cheng 2010, 85–86, 89–90.)

Elokuvan ja teknologian kehittyminen, digitalisoituminen ja intermediaalisuus ovat uudelleen määritelleet myös käsityksiä tilasta ja tilallisuudesta. Tällä on ollut vaikutusta myös teatterin

estetiikkaan. Teknologian kehittymisen seurauksen jokapäiväisen elämän kokemukset uudenlaisesta liikkuvuudesta vaikuttivat havainnointiin, ja elokuvamediumin kehittyminen loi uusia tilallisia kokemuksia. Tämän seurauksena myös teatterissa tiloja alettiin tarkastella kiinteän ja muuttumattoman sijaan tuotettuina, kompleksisina, muuttuvina ja dynaamisina. Digitalisoitumisen ja intermediaalisuuden seurauksena tilaa ei enää kuvailekaan pelkästään sen tässä ja nyt oleminen vaan todellisten ja virtuaalisten tilojen yhdistyminen. Näitä tiloja kuvaa yhdistettävyyys, läsnäolo, teknologinen läsnäolo, poissaolo ja uudenlaiset esitysmodaliteetit. (Wiens 2010, 91–94, 96.)

Elokuvateknologian kehittyminen on muokannut aika- ja tilaulottuvuuksien lisäksi käsityksiä todellisuudesta. Elokuvateorian professori Klemens Gruberin mukaan elokuva tarjosi ensimmäisen maailman sodan jälkeen uudenlaisen lähestymistavan todellisuuteen, mikä uudelleen jalosti ihmisten tapaa nähdä ja havainnoida. Yhdeksi elokuvan keskeisimmistä piirteistä on muodostunut keskeyttäminen. Elokuva leikkaa todellisuuden jatkumoa järjestääkseen yksittäisiä ruutuja paikoilleen. Tämä elokuvan keskeyttäminen uudelleen rakensi todellisuuden 1900-luvun alkupuolella, mikä ylitti historialliset havainnoimisen tavat ja ennusti uudenlaista tapaa ajatella. Elokuvan keskeyttämisen periaate siirtyi ensin teatteriin ja sen jälkeen televisioon. Nykyään keskeyttäminen hallitsee yleisesti tapaa havainnoida maailmaa. Tämä näkyy muun muassa jokapäiväisessä elämässä tarpeena tehdä useita asioita samanaikaisesti, mikä pätkii havainnointia. (Gruber, 2010, 253, 255–256.)

Teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus on vaikuttanut näiden mediumien käsityksiin ja havainnoimisen tapoihin useaan kertaan niiden yhteisen historian aikana. Tämä on luonut uudenlaisia määritelmiä muun muassa teatterin ja elokuvan käsityksistä ajasta ja sen käytöstä, tilasta ja sen muokkaamisesta sekä todellisuuden havainnoimisesta ja näkemisestä. Nämä käsitysten muutokset ovat luoneet uudenlaista estetiikkaa ja ovat uudelleen määritelleet teatteria ja elokuvaa mediumeina. Intermediaalisuus tarkoittaa toisiinsa vaikuttavien mediumien välisiä suhteita, jotka johtavat mediumien uudelleen määrittelemiseen ja synnyttävät uudenlaista havainnointia (Kattenbelt 2008, 25).

Vaikka elokuva ja teatteri ovat olleet vuorovaikutuksessa ja vaikuttaneet toisiinsa niiden yhteisen historian aikana, ne kuitenkin eroavat toisistaan monella merkittävällä tavalla. Keskeisin ero näyttämödraaman kertomisen ja elokuvadraaman kertomisen välillä on niiden näkökulma. Näytelmää katsoja voi katsoa, kuten itse haluaa, mutta elokuvaa katsoessaan katsoja näkee vain sen, mitä elokuvantekijä hänen haluaa näkevän. Lisäksi näyttelemisen on elokuvassa ja näyttämöllä

erilaista. On muodostunut klisee, että teatterinäyttelijä näyttelee äänellään ja elokuvanäyttelijä kasvoillaan. Elokuvalla on teatteriin verrattuna laajempi narratiivinen kapasiteetti, mutta teatterin etu verrattuna elokuvaan on sen läsnäolo. Teatteri tapahtuu tässä hetkessä, jolloin näyttelijä pystyy kommunikoimaan ja olemaan vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Elokuvanäyttelijät eivät puolestaan pysty tähän. (Monaco 2009, 58–60.)

Lehmannin mukaan teatteri on ennen kaikkea käyttäytymistä, vasta sitten tilanne ja viimeiseksi esittämistä, kun taas mediakuvat eivät ole muuta kuin esittämistä. Hänen mukaansa mediakuvat ovat pelkkiä tosiasioita, jotakin annettua, kun taas teatterissa se mitä havaitaan, ei ole olemassa, vaan syntyy näyttelijöiden ja katsojien vuorovaikutuksen tuloksena. Teatteria kuvaa esitettävyyys, jonka Lehmann määrittelee tarkoittavan kohtaloa, kun taas mediakuvia luonnehtii esittäminen eli informaatio. (Lehmann 2009, 399, 401–403.) Mediaesitykset ovat representaatioita, mutta ne eivät ole kuitenkaan pelkästään esittämistä, sillä ne myös tuottavat todellisuutta. Ne ovat *re-presentaatioita* eli ne esittävät jonkin asian uudelleen, aina jonkinlaiseksi ja aina jostakin näkökulmasta. (Herkman 2001, 219.) Nykyteatterissa esitysten relaatiot eli suhteet korostuvat representaatioluonteen sijaan. Nykyteatteri onkin siirtynyt representaatioista presentaatioiden kautta relaatioihin eli roolin esittämisen funktiosta on siirrytty ensin esiintyjän esillä olemisen korostamiseen, minkä jälkeen on siirrytty kiinnittämään huomiota esiintyjän ja katsojan väliseen suhteeseen, joka muodostaa esityksen. (Numminen 2010, 35.)

Teatteri ja elokuva ovat erilaisia luonteeltaan. Toisin kuin elokuva ja televisio, teatteri tapahtuu absoluuttisessa läsnäolossa tässä ja nyt. Teatteri on esiintyjän ja läsnäolon taidetta. Teatterissa esiintyjä ja katsoja ovat fyysisesti läsnä samassa paikassa samaan aikaan, ja ovat siellä toisiaan varten. Roolit, joita katsoja ja esiintyjä toteuttavat, edellyttävät toisiaan. Esiintyjä ja katsoja ovatkin välttämättömiä toisilleen, sillä yhdessä he ovat vastuussa esityksen toteuttamisesta. Tästä jaetusta vastuusta syntyy esitys esiintyjän ja katsojan välisessä välittömässä ja sosiaalisessa kohtaamisessa. (Kattenbelt 2006, 32–33.) Teatteria kuvastaa tapahtumaluonteisuus, välittömyys ja muuttuvuus, kun taas elokuvaa luonnehtii tallennettavuus, välillisuus ja pysyvyys.

Kattenbeltin mukaan teatteri uudelleen löysi oman livemäisyytensä erityispiirteet välineparadigman aikakaudella, jonka edustaja elokuva on. Klassinen elokuvakerronta on hyvä esimerkki välineparadigmasta, sillä klassinen elokuvakerronta piilottaa kaikki elokuvataiteen aspektit. Tämä tarjoaa optimaalisen esteettömyyden ja läpinäkyvyyden elokuvan tarjoamalle maailmalle. Mikään ei häiritse elokuvan luomaa illuusiota tai käsitystä todellisuudesta. Vaikka esitetty maailma olisi

epätodellinen, kaikki se, mitä tapahtuu, on uskottavaa. Klassisessa elokuvakerronnassa mikään ei muistuta katsojaa siitä tosiasiasta, että elokuva on pelkkää elokuvaa. (Kattenbelt 2006, 33–34.) Postklassinen elokuva on kuitenkin alkanut rikkoa elokuvamediumin läpinäkyvyyttä ja tarinan illuusiota hypermediaalisuuden ja itserefleksiivisyyden avulla.

Klassinen elokuvakerronta määrittelee katsojan aseman näkymättömäksi ja anonyymiksi todistajaksi. Vain katsojan annetaan olla läsnä representoitavassa maailmassa, joka näyttää ilmenevän kuin itsestään. Asetettuna tähän asemaan kamera-asemointien ja leikkauksen avulla, katsojalta vaaditaan suhteellisen vähän aktiivisuutta. Katsojalta oletetaan aktiivisuutta lähinnä sankariin identifioitumisessa. Identifioitumiseen houkutteleva on tehokas tapa neutralisoida massayleisön heterogeenisyys. Kamera määrää, että kaikki katsojat jakavat täysin saman perspektiivin, ja jättää huomiotta ne, jotka haluaisivat erilaisen näkökulman. Elokuvan mahdollinen maailma on helppo ja turvallista uskoa ja kokea aitona, kun se esitetään tietyllä määrällä ja tietyllä tavalla projisoituina kuvina. Siitä tulee maailma, johon katsoja voi kokea kuuluvansa ja uppoutuvansa. Mitä läpinäkyvämpi medium on, sitä enemmän katsoja kokee uppoutuvansa maailmaan, jota medium esittää. Läpinäkyvyys ja uppoutuminen ovat saman kolikon eri puolia. Nykyään virtuaalitodellisuus on uusista mediuksista lähinnä läpinäkyvyyden ja uppoutumisen ihannetta. (Kattenbelt 2006, 34.)

Teatteri live-esityksenä ei tarvitse kameraa luomaan mahdollista maailmaansa ja tapahtuakseen suljetussa jatkumossa tässä ja nyt. Kuitenkin historian aikana teatteri on kehittänyt erilaisia keskeytystekniikoita paetakseen tämän annetun tässä ja nyt -jatkumon rajoituksia. Tällaisia tekniikoita ovat esimerkiksi esityksen jako kohtauksiin sekä katsojan mielikuvituksen herättäminen puhutun avulla, kun asiaa ei voi näyttää lavalla. Ajan ja tilan rajoitteet pitäisi nähdä mahdollisuutena teatterissa. Näyttämö tarjoaa esiintyjälle areenan, jolla esiintyjällä on täysi kontrolli kuluvaan aikaan ainoana esityksen liikkuvana ja elävänä elementtinä. Teatterissa on alettu käyttää muun muassa jatkuvuutta, samanaikaisuutta, hidastusta ja toistoa tehostamaan kokemusta kuluva ajasta, sekä alettu käyttää montasitekniikkaa rikkomaan ajan, paikan ja toiminnan yhtenäisyyttä. (Kattenbelt 2006, 34–35.)

Teatterikatsojan ja elokuvakatsojan asema katsojana on erilainen. Teatterissa jokaisella katsojalla on oma yksilöllinen paikkansa ja näkökulmansa toimintaan ja tapahtumiin näyttämöllä. Kamera ei määrittele heidän näkökulmaansa ja katsojalla on mahdollisuus kiinnittää huomionsa, mihin haluaa. Toisaalta katsojan huomiota ohjataan tietyssä määrin puheen, liikkeen ja valojen avulla, mutta

katsoja voi olla huomioimatta näitä ohjaavia mekanismeja. Katsojan tila teatterissa on aina osa esityksen tilaa. Elokuvakatsojalle esitettyjen yksittäisten kohtausten tila puolestaan ei ole annettu avaruudellisena kokonaisuutena kuten teatterissa vaan yhteen liitettyinä tilan palasina, jotka hitsautuvat yhteen avaruudellisena kokonaisuutena katsojan mielikuvituksen avulla. Koska elokuvakatsoja luo avaruudellisen kokonaisuuden omassa mielikuvituksessaan, hän kokee, että esitetty tila ympäröi häntä ja että hän on osa esitettyä toimintaa. Kameratoimintojen ja editoinnin avulla on kuitenkin mahdollista muuttaa nopeasti ja helposti etäisyyttä sekä näkökulmaa esitettyihin tapahtumiin, mikä ei onnistu teatterissa. (Kattenbelt 2006, 36.)

Teatterin representaation peruseriaatteet, avaruudellinen kokonaisuus sekä muuttumaton etäisyys ja näkökulma, samaistuvat draamallisen representaation peruseriaatteisiin. Tämä määrittelee teatterin lähtökohtaisesti draamallisena taiteena. Elokuva on kuitenkin vähitellen ottanut teatterin tehtävän draamallisena toimintana. Varhaisesta historiastaan lähtien elokuva on esittänyt itsensä teatteria kykenevämpänä esittämään maailmaa. Tämä johtuu siitä, että elokuvan maailma näyttää ilmenevän kuin itsestään. Elokuva tarjoaa illuusion todellisuudesta, kun taas teatteri tarjoaa todellisuuden illuusiosta. (Kattenbelt 2006, 36–37.) Lehmann näkee, että mediaan siirtyy draaman ja illuusion luominen, kun taas teatterin hallitsevaksi ominaisuudeksi tulee esityksen ajankohtaisuus (Lehmann 2009, 373). Postdraamallinen teatteri ja postklassinen elokuva ovat kuitenkin alkaneet hämärtää näitä teatterin ja elokuvan draamallisia ja illusionaarisia piirteitä.

Teatteri ja elokuva ovat lisäksi erilaisia mediuumeja teknologisilta ominaisuuksiltaan. Elokuvaa luonnehtii sen teknologia, kun taas teatteria sen teknologiattomuus. Elokuva on teknologiaperustainen medium, joka voi nauhoittaa ja toistaa kaikkea, mikä on näkyvää ja kuuluvaa. Elokuva ei kuitenkaan voi sisällyttää osaksi itseään muita mediuumeja ilman, että se muuttaa niitä oman mediaalisuutensa erityisyyttä vastaavaksi. Muut mediumit elokuvassa ovat representaatioita itsestään. Teatteri ei ole medium samalla tavalla kuin elokuva, sillä teatteri ei voi nauhoittaa materiaaliaan kuten teknologiset mediumit. Teatteri voi kuitenkin omassa esitystilassaan sisällyttää osaksi itseään kaikki muut taidemuodot muuttamatta niiden mediaalisuutta. Kattenbeltin mukaan tämä kyky tekee teatterista hypermediumin. (Kattenbelt 2006, 37.)

Teatteri hypermediumina tarjoaa muille mediuumeille näyttämön, jolla mediumit eivät ole nauhoituksia itsestään vaan samaan aikaan ja ennen kaikkea teatterillisiä merkkejä. Teatteri on näyttämöllistämisen taidetta, jolloin siitä muodostuu intermediaalisuuden näyttämö. Teatteri korostaa esiintyjän ruumiillisuutta ja live-esityksen materiaalisuutta todellisena tapahtumana.

Teatteri tapahtuu absoluuttisessa läsnäolossa tässä ja nyt. Live-esityksessä mediateknologian käytön ei ole tarkoitus tarjota uppoutumisen ja illuusion vaikutelmaa. Päinvastoin usein mediateknologian käytön tarkoitus teatterissa on laajentaa representaation lyyristä ja eepistä ilmenemismuotoa kokemisen intensiteetin ja ajatuksen itserefleksiivisyyden kautta. (Kattenbelt 2006, 37.)

Medioituneessa kulttuurissa teknologiapohjainen media, kuten elokuva, televisio ja digitaalinen media, toimii pääasiassa välineparadigman mekanismien mukaan, toisin sanoen ne piilottavat oman mediaalisuutensa illuusion ja uppoutumisen luomiseksi. Samaan aikaan mediaa on kuitenkin alkanut luonnehtia medioituneen kulttuurin intermediaalisuuden seurauksena myös hypermediaalisuus. (Kattenbelt 2006, 37–38.) Hypermediaalisuus tarkoittaa sitä, että katsoja tehdään tietoiseksi eri mediuumeista ja niiden toiminnasta (Kattenbelt 2008, 24–25).

Hypermediaalisuuden logiikan mukaista on käyttää useita kerronnan keinoja ja tehdä ne näkyviksi. Hypermediaalisuuden avulla medium mediumina ja sen läpinäkyväisyys paljastetaan katsojalle. (Bolter & Grusin 1999, 33–34.) Tämä hypermediaalisuus näkyy postdraamallisen teatterin ja postklassisen elokuvan estetiikassa.

Ei sinänsä ole yllättävää, että sekä postklassista elokuvaa että postdraamallista teatteria kumpaakin kuvastaa hypermediaalisuus. Kumpaankin suuntaukseen on vaikuttanut yhteiskunnan ja kulttuurin medioituminen, millä on ollut merkittävä rooli kummankin suuntauksen estetiikan kehittymisessä. Sekä postdraamallinen teatteri että postklassinen elokuva ovat kehittyneet samoihin aikoihin vastauksena omalla taidekentällä vallitsevalle klassiselle ja mediaerityisyyttä korostavalle suuntaukselle. Postdraamallinen teatteri ja postklassinen elokuva omaksuivat ennemminkin intermediaalisen näkökulman, ja niiden estetiikassa on havaittavissa intermediaalisia piirteitä muista mediuumeista ja niiden keinoista. Postdraamallisen teatterin ja postklassisen elokuvan estetiikassa on hypermediaalisuuden lisäksi myös muita yhteisiä piirteitä. Kummassakin korostuu tapahtumien pirstaloituminen ja monikerroksisuus, nopeat leikkaukset, samanaikaisuus, epälineaarisuus, nopeatutukset, hidastukset, toisto ja pysäytys sekä itserefleksiivisyys.

Intermediaalisuus ei ole vain postdraamallisen teatterin tai postklassisen elokuvan piirre, vaan teatteri ja elokuva ylipäättänsä ovat intermediaalisia. James Monacon (2009, 62) mukaan teatterin ja elokuvan rakenteellisten samankaltaisuuksien takia ne ovat vuorovaikutuksessa useammin kuin muut taiteet. Teatteri on tanssin lisäksi ainoa taide, joka säännöllisesti käyttää elokuvaa lähtökohtaisesti sen omassa kontekstissa. Tämä teatterin ja elokuvan välinen suhde on ollut hedelmällinen. Teatteri on vastannut elokuvan haasteeseen uudella elinvoimaisuudella, ja

näiden kahden taidemuodon vuorovaikutus on osoittautunut merkittäväksi luovan energian lähteeksi varsinkin 1900-luvun loppupuolelta lähtien. (Monaco 2009, 62.)

4. ZHOLDAKIN ANNA KARENINA JA WRIGHTIN ANNA KARENINA

Tässä luvussa tutkin esitys- ja elokuva-analyysin avulla Zholdakin *Anna Kareninan* ja Wrightin *Anna Kareninan* intermediaalisia piirteitä niiden esityksellisissä ja elokuvallisissa keinoissa sekä estetiikassa. Keskityn siis teosten formalistisiin piirteisiin eli niiden muodollisiin seikkoihin. Tarkastelen sekä visuaalisia, auditiivisia että teknisiä keinoja keskittyen varsinkin aika- ja tilaestetiikkaan sekä ruumiiseen ja teknologiaan liittyvään estetiikkaan. Analysoin sitä, miten teoksissa on hyödynnetty muiden mediumien vaikutteita sekä piirteitä ja miten nämä piirteet asettuvat osaksi teosten omaa estetiikkaa. Keskityn etenkin teatterin ja elokuvan vaikutteiden ilmenemiseen. Lopuksi pohdin esimerkkieni intermediaalisia piirteitä suhteessa toisiinsa ja suhteessa intermediaalisuuteen ja intermediaaliseen kulttuuriin ylipäättänsä. Pääpaino analyysseissäni on teatterillinen ja esityksellinen, minkä takia Zholdakin *Anna Karenina* -esitys saa analyysseissäni suuremman roolin. Analyysit pohjautuvat omiin katselijakokemuksiini ja havaintoihin esimerkkiteoksista.

Sekä Zholdakin että Wrightin teokset ovat adaptaatioita Leo Tolstoin klassikkoromaanista *Anna Karenina*. *Anna Karenina* on 1870-luvun loppupuolelle sijoittuva tarina nuoresta ja kauniista naimisissa olevasta naisesta, Annasta, joka rakastuu toiseen mieheen, kreivi Aleksei Vronskiin. Anna on naimisissa itseään vanhemman, korkea-arvoisen virkamiehen Aleksei Aleksandrovitš Kareninin kanssa, mutta Annan lähtiessä selvittämään veljensä avioliitto-ongelmia Moskovaan, hän päätyy aiheuttamaan avio-ongelmia itselleen ihastuessaan Vronskiin. Vronskin puolestaan olisi tarkoitus kosia Kittyä, minkä hän kuitenkin unohtaa tavattuaan Annan. Annalla on lapsi aviomiehensä kanssa, mutta rakastuttuaan Vronskiin, Anna päättää jättää niin aviomiehensä kuin lapsensa. Ensin Annan ja Vronskin rakkaus kukoistaa, mutta pian vaikeudet alkavat muuttaa heidän rakkauttaan. Seurapiiri ei hyväksy heitä ja heidän suhdettaan, mikä johtaa riitelystä, mustasukkaisuuteen ja lopulta heidän suhteensa hajoamiseen sekä Annan itsemurhaan.

Tolstoin romaanissa on myös onnellinen rakkaustarina, Kittyn ja Konstantin Levinin eli Kostjan tarina, vaikka heidän tarinansa alkaakin ensin huonosti. Kostja on tullut Moskovaan kosimaan Kittyä samoihin aikoihin, kun Anna on saapunut Moskovaan. Kitty antaa Kostjalle kuitenkin rukkaset luullessaan Vronskin olevan rakastunut häneen ja kosivan häntä. Kostja palaa sydän särkyneenä kotitalalleen. Vronskin rakastuttua Annaan, kosintaa ei tule ja Kitty jää yksin. Myöhemmin Kostja kuulee, että Kitty ei ole mennyt kihloihin, ja tajuaa, että hän rakastaa edelleen Kittyä. Hän päättää pyytää Kittyn kättä uudelleen. Tällä kertaa Kitty vastaa myöntävästi. Pari

menee naimisiin, saa lapsen ja elää onnellisina yhdessä Kostjan maatilalla kaukana seurapiireistä. Heidän tarinallaan on onnellinen loppu toisin kuin Annan ja Vronskin.

Zholdakin versiossa on keskitytty pelkästään Annan ja Vronskin tarinaan, kun taas Wrightin elokuvassa käsitellään kumpaakin rakkaustarinaa.

4.1. Andriy Zholdakin *Anna Karenina*

Andriy Zholdakin *Anna Karenina* oli osa Turun kaupunginteatterin syksyn 2010 ja kevään 2011 ohjelmistoa. Esitys on moderni tulkinta Leo Tolstoin klassikkoromaanista *Anna Karenina*. *Anna Kareninaa* esitettiin Turun kaupunginteatterin päänäyttämöllä, ja esityksen ensi-ilta oli 5.2.2010. Esityksessä Anna Kareninan roolia näytteli Krista Kosonen, Aleksei Aleksandrovits Kareninia Petri Rajala sekä kreivi Vronskia Markus Järvenpää ja Stefan Karlsson.

Kansainvälisesti arvostettu ukrainalainen ohjaaja Andriy Zholdak on valmistunut Venäjän teatteriakatemiasta vuonna 1989, minkä jälkeen hän on ohjannut useassa eri maassa sekä järjestänyt workshoppeja ja luentoja. Zholdak on käsitellyt paljon suuria naisrooleja ohjauksissaan, esimerkiksi Medeiaa, Faidraa, Carmenia ja Anna Kareninaa. (Turun Kaupunginteatterin *Anna Kareninan* käsiohjelma 2010, 6.)

4.1.1. Zholdakin *Anna Kareninan* yleiset piirteet

Zholdakin *Anna Karenina* -esitys kertoo Anna Kareninan tarinan sisältäen draaman kaaren: alun, keskikohdan ja lopun. Esityksellä on siis draamallinen pohja, mutta teksti ei kuitenkaan ole esityksessä pääosassa, vaan se on vain yksi osa kokonaisuutta draaman jälkeiselle teatterille ominaiseen tapaan. Postdraamallinen teatteri pyrkiikin moniäänisyyteen, ei dialogiin (Lehmann 2009, 253). Zholdakin *Anna Kareninan* eri elementit ovat rinnasteisia toisilleen, mutta teksti jää esityksessä usein fyysisyyden ja visuaalisuuden varjoon. Esitys on ennen kaikkea teatteria, ei draamaa. Lehmannin (2009, 136) määritelmää perinteisten draamatekstien käytöstä postdraamallisessa teatterissa voi hyvin soveltaa siihen, mistä Zholdakin *Anna Kareninassa* on kyse:

”Puhuttaessa draaman jälkeisestä teatterista on todettava, että jotkut ohjaajat tuottavat näyttämölle perinteisiä draamatekstejä mutta käyttävät teatterin keinoja draamallisuutta hälventävällä tavalla. Kun kirjallisen tekstin tarina työnnetään ohjausteksteissä tyystin taka-alalle, on teatteriesteettisen logiikan mukaista, että näyttämötoiminnan ajallisuus ja tilallisuus korostuvat. Esityksessä on enemmän kyse ilmapiirin ja hetkellisyyden esittämisestä. Huomio kiinnittyy näyttämölliseen kirjoitukseen, écritureen, jonka rinnalla varsinainen draamallinen toiminta muuttuu toissijaiseksi.” (Lehmann 2009, 136.)

Zholdakin *Anna Kareninassa* näyttämötoiminnan ajalliset sekä tilalliset ominaisuudet nousevat keskiöön draamallisen toiminnan seurattessa taustalla. Zholdakin *Anna Karenina* sisältää eri esityskeinoja, joita yhdistellään esityksen ilmaisussa. Esitys on multimodaalinen käyttäessään useita eri muotoja toteutuksessaan. Tämä eri keinojen rinnasteisuus kuvastaa esityksen moniäänisyyttä ja intermediaalisuutta. Esityksessä sekoitetaan yhteen niin näyttelemistä, draamaa, musiikkia, akrobatiaa kuin teknologiaa. Zholdakin esitys onkin eri esityskeinojen hybridi. Se yhdistelee eri esityskeinoja yhteen, jolloin näyttämöllä on samanaikaisesti teksti ja visuaalisuus, sana ja fyysisyys, näyttelijä ja kamera, eläytyminen ja vieraannuttaminen, teatteri ja tekniikka, teatteri ja mediaestetiikka sekä teatteri ja muut taidemuodot. Esityksen intermediaaliset piirteet tuovat esityksen näyttämöllistä kirjoitusta esiin ja korostavat esityksen hetkellisiä tunnelmia.

Teknologiasta muodostuu yksi *Anna Kareninassa* esityksen moniäänisyyttä ja rinnasteisuutta korostavista elementeistä etenkin esityksessä olevan kameramiehen ja videokameran kautta. Esityksen aikana kameramies kuvaa näyttämöllä sekä katsomossa näyttämön tapahtumia, ja tätä kameramiehen kuvaamaa livevideokuvaa näytetään esityksen kuluessa näyttämön oikeassa reunassa olevalla screenillä. Videomateriaalia esitetään rinnakkain esityksen muun, näyttämöllä tapahtuvan toiminnan kanssa. Esityksen aikana näyttämöllä on videokameran lisäksi muutakin teknologiaa muun muassa mikrofoneja, tietokone sekä useita valo- ja äänitehosteita, jotka toimivat esityksen teknologiattomien esityskeinojen rinnalla.

Moniäänisyyttä Zholdakin *Anna Kareninassa* edustaa lisäksi esityksessä käytettävä asioiden ja tapahtumien samanaikaisuus. Esityksessä tapahtuu useita eri asioita samanaikaisesti, mikä tekee esityksen seuraamisesta katkelmallista. Esityksestä tulee Lehmannin (2009, 279) määrittelemä näyttämöllinen montaasi, jossa näyttämöstä muodostuu heterogeeninen kenttä, jolla tapahtumat esitetään vuorotellen ja samanaikaisesti. Havainnointi alkaa muistuttaa elokuvaleikkausta, jossa kuitenkin katsoja toimii leikkaajana. (Lehmann 2009, 279–280.) Katsoja joutuu Zholdakin *Anna Kareninaa* katsoessaan päättämään, mihin haluaa kiinnittää huomionsa. Varsinkin näyttämön

tapahtumat ja screenillä näytettävä materiaali kilpailevat keskenään katsojan huomiosta. Screenillä tapahtuu ajoittain jotakin aivan muuta kuin mihin näyttämöllä tapahtuva toiminta on fokuisoitunut. Tämä pakottaa katsojan valitsemaan, mikä on olennaista tai mitä toimintaa katsoja haluaa seurata. Lisäksi pelkästään näyttämöllä tapahtuu samanaikaisesti useita eri asioita, useita kuvia ja kohtauksia, jotka jakavat huomiota ja muodostavat katsojan silmien eteen monimuotoisen montaasin.

Zholdakin *Anna Kareninassa* leikitään sekä merkkien tiheydellä että niiden niukkuudella. Esityksessä vallitsee kontrasti unenomaisuuden ja pysähtyneisyyden sekä jatkuvan liikkeen välillä. Postdraamalliselle teatterille on tyypillistä sekä ajan venyttäminen että sen kiihdyttäminen (Lehmann 2009, 309, 318). Zholdakin esityksen näyttelijät ovat jatkuvassa nopeassa ja hieman hermostuneessa liikkeessä ja puhuvat repliikkejään nopeutettuna. Tämä tuo esitykseen kiireen tuntua, jolloin esityksen hidastetut kohtaukset tuntuvat lähes pysähtyneiltä. Esityksessä nopeutta ja kuvapaljoutta luo myös tapahtumien samanaikaisuus niin näyttämön ja screenin kuin pelkästään näyttämön rinnakkaisten tapahtumien välillä, kun taas esityksen pysähtyessä huomio keskittyy vain yhteen tapahtumaan, melkein pysähtyneeseen hetkeen. Lehmann (2009, 308) perustelee tämän kaltaista kontrastia sillä, että havaitseminen on aina erojen havainnointia, mikä korostaa esitystempojen erojen havainnointia suhteessa tavallisen elämän rytmiin.

Merkkien tiheydellä leikkimisen lisäksi esityksen aikaa rikotaan toiston avulla. Toisto on yksi yleisimmistä postdraamallisen teatterin menetelmistä, mutta sitä ei käytetä jäsentämään tai rakentamaan muotoa vaan dekonstruoimaan eli osoittamaan ristiriitaisuuksia juonessa, muodossa ja merkityksissä (Lehmann 2009, 312–313). Zholdakin *Anna Kareninassa* toistetaan sekä yksittäisiä asioita, toimintoja ja lauseita että kokonaisia kohtauksia uudelleen. Esimerkiksi eräässä kohtauksessa Kitty kaataa kaapin, jonka Anna käy nostamassa pystyyn. Kitty kaataa kaapin uudestaan ja Anna nostaa kaapin uudelleen pystyyn. Tämä kaava toistuu kunnes kaappi lopulta hajoaa palasiksi. Toistolla korostetaan esityksessä usein kohtausten tunnelmia ja henkilöiden välisiä jännitteitä. Merkkien tiheydellä leikkiminen ja toiston käyttäminen Zholdakin esityksessä voidaan nähdä mediaestetiikan vaikutteina.

Zholdakin *Anna Kareninassa* teknologian rinnalla ja kontrastina sille toimii näyttelijöiden ruumiillisuus ja fyysisyys. Teknologian ja ruumiillisuuden vastakohtaisuus nousee esiin voimakkaasti esityksessä näyttelijäntyössä näyttelijöiden puristaessa ilmaisan itsestään ulos fyysisen toimintansa avulla. He juoksevat, hyppivät, kierivät, tekevät voltteja ja rullaluistelevat.

Tämä jatkuva liike on ristiriidassa itse tarinan kanssa, ja toiminta on ajoittain täysin irrallista esityksen tapahtumista. Draaman jälkeisessä teatterissa ruumiillisuus korostuuakin läsnäolonsa kautta, ei merkityksellisyytensä, jolloin ruumis alkaa häiritä ja keskeyttää merkityksiä. Ruumiista muodostuu tällöin ennemminkin fetissi kuin merkitys, jolloin ruumista kuvaa toiminta ja suoritus. (Lehmann 2009, 339, 350.) Zholdakin *Anna Kareninassa* näyttelijät tuntuvat olevan koko ajan liikkeessä, jolloin esityksen fyysisyys ja rasitus tulevat esiin. Esityksessä myös toistetaan samoja liikkeitä, mikä tekee näyttelijöistä ja heidän liikkeistään välillä hyvin mekaanisia ja kuvastaa suorittamista sekä toimintaa.

Ruumiillisuus korostuu Zholdakin *Anna Kareninassa* myös auditiivisesti. Näyttelijät huutavat tarkoituksellisesti kaikki repliikkinsä. Lehmannin (2009, 258) mukaan tekstin puhuminen voidaan tehdä tietoisesti toiminnalla, joka ei ole itsestään selvää. Puhumisen korostaminen tuo esiin ruumiin ja sanan välillä vallitsevaa konfliktia (Lehmann 2009, 258). Zholdakin *Anna Kareninassa* puhumista tehostetaan huutamisen lisäksi sillä, että näyttelijät puhuvat repliikkejään nopeutettuna. He puhuvat suuren osan vuorosanoistaan mikrofoneihin, joita on mikrofonitelineissä näyttämöllä. Yksi näyttelijöistä vuorollaan toimii esityksessä ajoittain kertojana, ja varsinkin kertojana oleva näyttelijä käyttää mikrofonia ja puhuu siihen nopeutettuna tekstiä, joka kuulostaa siltä kuin se luettaisiin suoraan kirjasta.

Zholdakin *Anna Karenina* -esitys on multimodaalinen ja useita esityskeinoja yhdistelevä. Se on moniulotteinen, samanaikainen ja moniääninen. Esitys hyödyntää niin teknologiaa kuin näyttelijöiden ruumiillisuutta ja leikkii aika- ja tilaulottuvuuksillaan sekä merkkien runsauden että niiden niukkuuden avulla. Näissä esityksen piirteissä on myös intermediaalisuutta.

4.1.2. Zholdakin *Anna Kareninan* intermediaaliset piirteet – teatterillistettua elokuvallisuutta

Zholdakin *Anna Karenina* on intermediaalinen esitys, sillä siinä on havaittavissa vaikutteita, piirteitä ja keinoja muista mediuksista ja niiden estetiikasta. Intermediaalisuus näkyy varsinkin esityksen aika- ja tilaestetiikassa sekä esityksen teknologiaan ja ruumiillisuuteen liittyvissä keinoissa. Intermediaalisuus ilmenee esityksessä sekä mediateknologian että mediaestetiikan, varsinkin elokuvan, vaikutteiden käyttönä. Esityksen osana on käytetty livevideokuvaa sekä erilaisia mediaestetiikalle ominaisia keinoja, kuten samanaikaisuutta, hidastuksia, nopeutuksia, toistoa, epälineaarisuutta ja hypermediaalisuutta. Näitä intermediaalisia piirteitä on käytetty etenkin

korostamaan tunnelmia ja niiden muutoksia sekä leikkaamaan tapahtumia kohtauksiin. Nämä piirteet on kuitenkin toteutettu teatterin omin, esityksellisin keinoin.

Teknologian ja mediaestetiikan lisäksi intermediaalisuus näkyy Zholdakin *Anna Kareninassa* näyttelijöiden mediumluonteen korostumisena sekä esityksen itserefleksiivisyydessä. Näyttelijöiden ruumiillisuuden mediaalisuus ilmenee esityksen fyysisyyden kautta. Mediaestetiikan vaikutuksia hyödynnetään varsinkin näyttelijän työssä, sillä nämä mediaestetiikan piirteet, kuten hidastukset, toisto ja pysäytykset, on toteutettu pääasiassa ruumiillisesti, näyttelijöiden vartalon avulla. Itserefleksiivisyys ilmenee esityksessä itseviittaavuutena, jolloin teatteri mediumina paljastuu katsojille. Zholdakin *Anna Kareninassa* ei peitellä esityksen mediumiin, valmistamiseen tai esityskeinoihin liittyviä elementtejä, vaan niitä korostetaan ja niiden annetaan näkyä katsojalle.

Muiden mediumien vaikutteita on käytetty sekä esityksen teatterillisten keinojen rinnalla että sulautettuna osaksi näitä esityksellisiä keinoja. Intermediaaliset vaikutteet eivät mene teatterillisten piirteiden edelle tai jää niiden alapuolelle vaan asettuvat postdraamalliselle teatterille ominaiseen tapaan rinnasteisesti ja ei-hierarkisesti osaksi esityksen kokonaisuutta. Mediateknologian käyttö on ennemminkin alistettu teatterilliseen käyttöön kuin että se toimisi itsenäisesti, kuten myös mediaestetiikan piirteitä on käytetty osana teatterillisiä keinoja ja piirteitä eikä omana elementtinään. Zholdakin *Anna Karenina* onkin ennen kaikkea teatterillinen esitys. Esityksen intermediaaliset piirteet ja keinot on teatterillistettu osaksi teatterin omia esityskeinoja ja estetiikkaa.

Mediaestetiikan, varsinkin elokuvaestetiikan, vaikutteet näkyvät Zholdakin *Anna Kareninassa* pääasiallisesti näyttelijäntyössä. Nämä vaikutteet on ruumiillistettu eli toteutettu näyttelijöiden vartaloa apuna käyttäen. Esityksessä olevia mediaestetiikan piirteitä on käytetty pääasiallisesti kohtausten leikkaamiseen sekä asioiden ja tunnelmien korostamiseen. Tällaisia keinoja ovat hidastus, pysäytys, toisto, samanaikaisuus ja epälineaarisuus. Näiden piirteiden toteuttaminen fyysisesti korostaa näyttelijöiden mediumluonnetta, mikä tuo näyttelijöiden vartalon ja ruumiillisuuden esiin. Mediaestetiikka näkyy näyttelijäntyön lisäksi mediateknologian käytössä. Kameran avulla screenille pystytään projisoimaan rajattuja kuvakulmia sekä lähikuvia. Musiikilla ja äänitehosteilla on myös esityksessä merkittävä rooli. Näiden teknologisten keinojen avulla korostetaan näyttelijöiden ruumiillista toimintaa ja kohtausten tunnelmia, mutta myös luodaan kontrastia niille.

Zholdakin *Anna Kareninassa* on käytetty tunnelmien ja tempojen vaihdoksia ”leikkaamaan” kohtauksia. Nämä nopean ja hitaan vaihdokset toimivat samaan tapaan kuin elokuvan leikkaus pilkkoen esitystä pienempiin kohtauksiin, vaikka tapahtumat näyttämöllä ovat jatkuvia. Esityksen tunnelman muutokset ja niiden välinen suuri kontrasti luovat vaikutelman nopeista leikkauksista ja tiuhaan vaihtuvista kuvista kuin elokuvassa. Kohtausten tempo aaltoileekin koko esityksen ajan nopeasta hitaaseen ja pysähtyneisyydestä moniulotteisuuteen. Musiikilla on tärkeä rooli näiden tunnelmien ja leikkausten luomisessa. Musiikki korostaa tunnelmanvaihdosten muutoksia sekä muutosten välistä kontrastisuutta ja rytmittää kohtausten ja kuvien leikkaamista. Tunnelman ja tempojen vaihdoksia on rakennettu esitykseen muun muassa hidastusten ja fyysisen pysähtymisen sekä nopean ja ruumiillisesti raskaan toiminnan peräkkäin asettamisella. Näyttelijä saattaa ensin juosta lavan päästä päähän ja hänen ympärillään saattaa tapahtua useita asioita, mutta yhtäkkiä kaikki toiminta pysähtyy kuin seinään.

Esityksessä käytettävät hidastukset ja pysäytykset voidaan nähdä elokuvaestetiikasta omaksutuiksi piirteiksi. Elokuvaestetiikassa digitaalisesti, teknologian avulla toteutettuja hidastuksia ja pysäytyksiä käytetään paljon kohtausten leikkaamiseen sekä yksityiskohtien ja tunnelman esiin tuomiseen. Zholdakin *Anna Kareninassa* nämä vaikutteet kuitenkin näkyvät näyttelijöiden fyysisessä toiminnassa, sillä hidastukset ja pysäytykset tehdään näyttelijän vartalon avulla. Esityksessä käytettävät mediaestetiikan piirteet on ruumiillistettu, jolloin näyttelijä toimii esityksen editoijana manipuloiden aikaa ja tapahtumia. Tämä korostaa näyttelijän mediumluonnetta.

Tapahtumien fyysistä pysähtymistä on käytetty esityksessä leikkaamaan tapahtumia. Näitä pysähtymisiä usein edeltää ja seuraa nopeatempoisen tai samanaikainen toiminta, jolloin pysähtyminen toimii tehokkaana toiminnan leikkaajana tehostaen kohtausten välistä kontrastia. Hyvä esimerkki tästä on esityksen alkupuolella tapahtuva kohtaus, jossa näyttämö on täynnä toimintaa, ihmisiä ja ääniä, mutta jossa yhtäkkiä kaikki tämä toiminta pysähtyy siihen, että Anna Kareninaa näyttelevä Krista Kosonen alkaa kosketella itseään kameralle esiintyen. Kaikki muu toiminta lavalla keskeytyy ja jähmettyy Kososen koskettelyn ajaksi, ja jatkuu Kososen lopetettua kuin koko taukoa ei olisi ollutkaan. Tämä pysähtyminen ja tunnelman vaihdos leikkaavat kohtauksen keskelle omanlaisensa kuvan.

Toiminnan fyysistä hidastamista on käytetty Zholdakin esityksessä korostamaan kohtausten tunnelmia ja tempon vaihdoksia sekä toisaalta tarjoamaan katsojalle hengähdys hetkiä ajattelulle. Esimerkiksi eräässä kohtauksessa Anna ja Kitty kättelevät toisiaan hidastetusti ja menevät kättelyn

aikana hidastetusti kyykkyyn. Yhtäkkiä Anna kuitenkin lyö Kittyä, jolloin kohtauksen tunnelma vaihtuu täysin. Hidastus toimii tehokeinona tuoden esiin kohtauksessa Annan ja Kittyn välillä vallitsevaa jäätävää tunnelmaa ja jännitettä, joka johtuu siitä, että kumpikin naisista on rakastunut samaan mieheen. Zholdak antaa ohjauksensa hidastuksilla tapahtumille aikaa, tapahtumat eivät kiirehdi. Tämä toimii tehokkaana vastakohtana esityksessä käytetyille media-ajan ja mediaestetiikan piirteille. Rauhallisuus ja ajananto luovat kontrastin esityksen nopealle ja sykkivälle tempolle. Tunnelmien vaihtuminen luo esitykseen odottavan jännitteen, jolloin katsojan on oltava koko ajan varpaillaan. Tunnelma voi muuttua minä hetkenä tahansa aivan päinvastaiseksi.

Myös katsoja joutuu ja saa toimia esityksen aikana ”leikkaajana” näyttämöllä tapahtuvan samanaikaisuuden takia. Esityksen aikana eri puolilla näyttämöä tapahtuu useita asioita samanaikaisesti. Esimerkiksi esityksen alkupuolella Anna seisoo näyttämön reunassa, samanaikaisesti hänen kasvoistaan näkyy näyttämön toisella puolella olevalla screenillä kuvaa. Tämän lisäksi samaan aikaan näyttämöllä Vronski ja Annan veli keskusteleivat, Kitty seisoo tuolilla pyörittäen kattokruunua ja näyttämön etureunassa istuu tuoleilla ihmisiä. Useat samanaikaiset tapahtumat pakottavat katsojan valitsemaan, mihin hän haluaa kiinnittää huomionsa. Katseensa suuntaamisella katsoja ”leikkaa” esitystä ja sen tapahtumia, sillä hän ei pysty huomioimaan kaikkea näyttämöllä tapahtuvaa samanaikaisesti.

Nämä useat samanaikaiset tapahtumat ovat hyvin erilaisia tempoltaan ja tunnelmaltaan, mikä suuntaa omalla tavallaan katsojan katsetta. Näyttämölle luodaan esityksessä usein samanaikaisesti kaksi tai useampia kuvia, jotka ovat tempoltaan erilaisia. Esimerkiksi esityksen ensimmäisellä puoliskolla näyttämölle rakennetaan samanaikaisesti sekä nopeatempoinen, mutta äänetön disco, jossa tapahtuu useiden näyttelijöiden toimesta useita erilaisia asioita, että Anna laulamassa mikrofoniin aivan erilaisessa, transsimaisessa ja pysähtyneessä tunnelmassa. Tämän lisäksi screenillä näkyy livevideokuvaa discon tapahtumista. Näyttämölle muodostuu samanaikaisia tiloja ja tapahtumia, joiden kontrasti korostuu niiden erilaisten tempojen kautta. Useista samanaikaisista tapahtumista muodostuu näyttämöllinen montaasi, jossa on elokuvallisia vaikutteita.

Näyttämöllä tapahtuvien samanaikaisten toimintojen lisäksi kameramies ja hänen kuvaamansa livevideokuvamateriaali jakavat katsojan huomiota ja leikkaavat esityksen tapahtumia. Kameramies kulkee näyttämöllä esityksen tapahtumien lomassa kuvaamassa, jolloin kameramiehestä muodostuu yksi esiintyjistä. Kameramiehen läsnäolo tuo esitykseen samanaikaisuutta ja jakaa katsojan huomiota. Kameramiehen kuvaama livevideomateriaali ja näyttämötoiminta pätkivät toisiaan.

Screenillä näytetään sekä näyttämöllä tapahtuvien päätaphtumien yksityiskohtia että kohtia ja detaljeja sivummassa tapahtuvista tapahtumista. Samanaikaisia havainnointiärsykeitä lisää myös esityksessä oleva kapellimestari, joka koko esityksen ajan seisoo näyttämön edessä ja ohjaa näyttelijöitä kuin johtaisi orkesteria. Tämä luo yhden samanaikaisen lisäelementin näyttämön toimintaan. Näyttämön edessä viuhtova kapellimestari jakaa katsojan huomiota näyttämön tapahtumien ja screenin materiaalin lisäksi.

Draaman jälkeisessä teatterissa voidaan pyrkiä taistelemaan mediakulttuurin merkkipaljoutta vastaan merkkien niukkuudella, pidentämällä kestoja ja käyttämällä toistoa tai pyrkiä mukautumaan mediakulttuurin runsauteen ja tempoon tai jopa pyrkiä kiihdyttämään sitä (Lehmann 2009, 159, 318). Zholdakin *Anna Kareninassa* käytetään kumpaakin tapaa. Toisaalta esityksen tempo on nopea ja kiireinen, ja esitys on täynnä kuvia, tapahtumia ja merkityksiä, mikä mukautuu mediaestetikan runsauteen, toisaalta esityksessä pysäytetään ja hidastetaan toimintaa sekä toistetaan kohtauksia, mikä tuo runsaudelle kontrastia. Nopeudesta ja merkkien runsaudesta huolimatta tärkeille tapahtumille annetaan esityksessä aikaa ja tilaa tapahtua.

Esitys ei etene lineaarisesti, vaan eri kohtaukset pätkivät toisiaan. Pitkiä kohtauksia leikataan muun muassa henkilöiden sisäisen toiminnan näyttämöllistämällä. Käynnissä oleva kohta tai keskustelu saattaa keskeytyä yhtäkkiä roolihenkilön sisäisen maailman esittämisen takia ja jatkaa tämän jälkeen kuin mitään ei olisi tapahtunutkaan. Roolihenkilöiden sisäisen maailman ajatuksia ja tuntemuksia näyttämöllistettäessä kesken todellisten kohtausten näyttämöllä on samanaikaisesti useita tiloja ja kuvia joko liikkeessä tai pysähtyneenä. Nämä roolihenkilöiden sisäiset maailmat leikkaavat esityksen ”todellisia” maailmoja. Tällainen todellisen ja sisäisen maailman leikkaaminen tapahtuu Zholdakin esityksessä muun muassa Vronskin keskustellessa äitinsä kanssa Annasta ja heidän suhteestaan. Kesken keskustelun Anna alkaa näyttämön toiselta puolelta vetää Vronskia luokseen kuin Vronskiin olisi kiinnitetty näkymätön naru. Anna saa vähitellen kiskottua Vronsin luokseen. Vronski käy kesken keskustelun suutelemassa Annaa ja jatkaa sitten keskustelua äitinsä kanssa.

Toinen esimerkki sisäisen maailman asettumisesta todellisen maailman rinnalle tapahtuu Karenin pelatessa lakimiehensä kanssa tennistä näkymättömällä pallolla. He keskustelevat Karenin oikeuksista hänen ja Annan poikaa kohtaan. Samaan aikaan lavan toisella reunalla Anna peilailee itseään, mistä näkyy screenillä livevideokuvaa. Anna lähtee kävelemään lakimiehen ja Karenin luo, jolloin hänen sisäinen maailmansa leikkaa miesten peliä. Miehet ja heidän toimintansa pysähtyy

tämän Annan sisäisen maailman näyttämölistämisen ajaksi. Anna ”leikkaa” miekalla lakimiehen pois kuvasta ja palaa peilaamaan itseään. Screenillä näkyy jälleen hänestä videokuvaa. Hetken päästä Anna menee takaisin Karenin ja lakimiehen luo, teippaa miesten suut kiinni ja sanoo: ”*Poika jää minulle!*”. Tämän jälkeen tennisottelu jatkuu kuin mitään ei olisi tapahtunut. Sisäisten maailmojen lisäksi erilaiset irralliset kohtaukset leikkaavat toisiaan Zholdakin esityksessä. Tällainen leikkaus tapahtuu esimerkiksi, kun Anna ja Kitty käyvät keskustelua, minkä välissä aivan irrallisena kohtauksena Annan veli juo ja siirtää matkalaukkuja. Tämän jälkeen Annan ja Kittyn keskustelu jatkuu. Tällaiset erilaiset nopeat ja kohtauksia risteävät leikkaukset ovat tyypillisempiä elokuvalle.

Esityksessä näyttelijöiden puheella on oma roolinsa tapahtumien leikkaamisessa. Ensinnäkin näyttelijät huutavat vuorosanojaan fyysisellä ja nopealla tempolla, mikä muuttaa tunnelmaa ja toimii usein kontrastina pysähtyneelle toiminnalle samalla leikaten kohtauksia. Yleensä rauhallinen kohtaus keskeytyy sillä, että joku näyttelijöistä jatkaa vuorosanojensa nopeaa huutamista. Toiseksi esityksessä osa näyttelijöistä toimii vuorollaan kertojana kertoen mikrofoniin ulkoa opeteltua kaikkietävänkertojan tekstiä kuin suoraan kirjasta luettuna. Kertojana toimiva näyttelijä kertoo sekä päähenkilöiden tunteista, ajatuksista että esityksen tapahtumista, jotka esitetään tai ei esitetä. Kertojan puhe pätkii näyttämön tapahtumia ja tiivistää aikaa.

Zholdakin *Anna Kareninassa* on käytetty paljon toiminnan toistoa, ja sillä on merkittävä rooli esityksen estetiikassa. Esityksessä toistetaan sekä samoja asioita, toimintoja, repliikkejä että kokonaisia kohtauksia joko uudestaan tai monta kertaa. Toisto korostaa kohtausten tunnetiloja, leikkaa kohtauksia, luo esitykseen koreografioita ja tuo esiin näyttelijöiden mediumluonnetta. Asian tai toiminnon toistamista tapahtuu esityksessä muun muassa kohtauksessa, jossa Vronski keskustelee äitinsä kanssa. Hän tekee kärrynpyörän aina ennen kuin puhuu. Tämä toistetaan useaan kertaan. Repliikin toistoa tapahtuu esimerkiksi kohtauksessa, jossa Annan veljen vaimo kysyy Annalta, voisiko tämä antaa pettäminen anteeksi ja toistaa useaan kertaan repliikkinsä: ”*Antaisitko anteeksi? Minä kuitenkin rakastan sitä paskiaista.*”

Roolihenkilön sisäisiä tunteita korostetaan ja ruumiillistetaan Zholdakin esityksessä toiston avulla. Esimerkiksi Kittyn järkytystä tehostetaan toiston avulla hänen kuullessa, että Anna on raskaana. Kitty yrittää päästä ovesta ulos siinä kuitenkaan onnistumatta. Hän toistaa tämän uudelleen. Toisto antaa Kittyn uutiseen reagoimiselle ja käsittelylle aikaa. Tunteiden korostamisen lisäksi toiston avulla nostetaan esityksessä esiin kohtausten tunnelmia. Esimerkiksi kohtauksen toisto, joka tapahtuu Vronskin ja Kareninin tavatessa hetki sen jälkeen, kun Anna ja Vronski ovat tavanneet

asemalla, vaihtaneet kenkiä keskenään sekä olleet läheisissä tunnelmissa, tuo esiin Vronskin ja Annan miehen kohtaamisen jännitettä sekä Anna ja Vronskin kiinnijäämisen pelkoa. Annan kenkien etsiminen ja löytyminen, niiden jalkoihin laittaminen sekä poislähteminen toistetaan uudelleen.

Fyysisen toiston lisäksi screenillä esitettävä livevideomateriaali luo Zholdakin esitykseen toistoa. Näyttämön tapahtumat näkyvät samanaikaisesti screenillä kameran rajaamasta kuvakulmasta, mikä toistaa esityksen luomia kuvia ja tapahtumia. Esimerkiksi esityksen loppupuolella Anna kävelee näyttämölle rakennetussa metsässä, mitä kameramies kuvaa. Screenillä näkyy kameran rajaama kuva Annasta metsässä kävelemässä. Screenin kuva luo näyttämön tapahtumille toistoa. Tämän toiston avulla sekä korostetaan näyttämön tapahtumia että häiritään niitä. Kameran luoma toisto näyttämön toiminnasta on aina kuitenkin erilainen kuin todellinen toiminta. Kameran linssi rajaa tapahtumat tietyistä näkökulmasta, joka poikkeaa näyttämön rajauksesta.

Digitalisoitumisen seurauksena saman materiaalin kierrättäminen eri mediuumeissa on yleistynyt. Zholdakin *Anna Kareninassa* kierrätetään samaa materiaalia näyttämötoiminnan ja screenin välillä. Lisäksi esityksessä olevat toistot kierrättävät esityksen omaa materiaalia uudelleen. Teatterin toisto ei kuitenkaan koskaan ole samanlainen kuin teknologinen toisto. Teatterin toisto on aina hieman erilainen, koska toisto tapahtuu aina uudelleen. Se toistetaan ajallisesti ja tilallisesti uudelleen. Lehmann (2009, 313) toteaaakin, että teatterissa ei ole todellista toistoa. Teatterissa toistetun ajallinen paikka on aina eri kuin alkuperäisen asian, eikä toistettu kohtaaminen ole koskaan täysin samanlainen, vaan se muuttuu väistämättä (Lehmann 2009, 313). Tästä kärjistetty esimerkki on kohtaaminen, jossa Vronskia esittävä näyttelijä ensin näyttelee kohtauksen vastaanäyttelijän kanssa, minkä jälkeen hän toistaa kohtauksen ilman vastaanäyttelijää. Teknologisen median toisto on yleensä samanlainen, koska se kierrättää samaa tallennettua materiaalia.

Zholdakin *Anna Kareninassa* on käytetty mediaestetiikan lisäksi mediateknologiaa. Näyttämöllä on melkein koko esityksen ajan kameramies ja videokamera, jonka kuvaamaa livevideokuvaa heijastetaan näyttämöllä olevalle screenille. Tästä screenistä ja siinä näkyvästä livevideokuvasta muodostuu yksi esityksen tiloista, joka asettuu näyttämön tapahtumien ja tilojen rinnalle. Kameramies on kameransa kanssa paljon näyttämöllä ja kuvaa screenille livekuvaa seuraten sekä keskipisteessä olevia tapahtumia että toissijaisempia tapahtumia. Kamera kuvaa sekä yksityiskohtaisia lähikuvia että laajempia tapahtumakulkuja tai tiloja. Varsinkin esityksen alkupuolella screenillä näkyy paljon lähikuvaa Anna Kareninan kasvoista, kun taas loppupuolella esitystä kameramies kuvaa laajempia kuvakulmia, kuten näyttämölle rakennettua metsää.

Kameramiehellä on osan esityksestä rullaluistimet jalassa, jolloin hän pystyy kuvaamaan tapahtumia jatkuvammin ja sulavammin. Tällöin kuvaaminen muistuttaa elokuvan liikkuvia kamera-ajoa. Lisäksi kameramies manipuloi kuvia oman liikkeensä avulla. Hän välillä esimerkiksi heiluu tai heiluttaa kameraa kuvatessaan näyttämöä ja sen tapahtumia. Kameran heilunta luo screenillä näytettäviin tapahtumiin ja kuviin omanalaistaan liikettä, joka poikkeaa näyttämön livetapahtumista.

Medioituminen on lisännyt mediateknologian määrää. Tämä näkyy myös Zholdakin *Anna Kareninassa*. Näyttämöllä on videokamera sekä iso screeni, jolle heijastetusta livevideokuvasta muodostuu merkittävä osa esitystä. Kameran lisäksi esityksessä on käytetty muun muassa kannettavaa tietokonetta, mikrofoneja sekä useita valo- ja äänitehosteita. Zholdakin esityksessä käytettävän teknologian määrä ei sinänsä ole yllättävää. Nykyään on vaikea löytää elämän aluetta, jolla mediateknologia ei olisi läsnä vähintään tuottamiensa odotusten ja merkitysten kautta (Herkman 2001, 18), ja varsinkin draaman jälkeinen teatteri on antanut teknologialle keskeisen roolin esityksissään, vaikka teknologian käyttö teatterissa ei olekaan uusi ilmiö (Heinonen 2010, 43–44).

Esityksessä hämärretään tietoisesti teatterin ja teknologian välistä rajaa. Kamera ja livevideokuva ovat osa esitystä, ja ne sulautuvat teatterin esityskeinoihin. Mediateknologia on teatterillistettu Zholdakin esityksessä. Teknologian materiaalista tulee tällöin esityksen materiaalia, ja teknologia toimii esityksessä lähinnä tehostamiskeinona (Lehmann 2009, 386). Zholdakin *Anna Kareninassa* kameran livekuva tehostaa näyttämötoimintaa ja tuo esiin erilaisia näkökulmia esityksestä projisoidessaan lähikuvaa näyttelijöiden ilmeistä tai esityksen yksityiskohdista, joita teatterin keinoin on vaikea tuoda niin lähelle katsojaa. Toisaalta kamera kuitenkin myös rajoittaa katsojan katsetta kahdella tavalla. Ensinnäkin screenille ilmestyy vain se kuva, mitä kamera milloinkin kuvaa. Kamera rajaa ja jättää aina jotain kuvakulmansa ulkopuolelle. Katsoja ei siis voi valita, mihin yksityiskohtaan kiinnittää huomionsa screenillä. Toiseksi screeni rajoittaa katsojan huomiota näyttämön tapahtumista ja kilpailee näyttämöllä tapahtuvan toiminnan kanssa. Katsoja joutuu valitsemaan, kumpaan haluaa kiinnittää huomionsa, näyttämön vai screenin tapahtumiin. Esityksen mediavälitteisyys sekä tehostaa että rajoittaa esityksen teatterillisiä esityskeinoja. Mediavälitteisyyden avulla rakennetaan aina jollakin tavalla määriteltyjä näkökulmia maailmasta (Herkman 2001, 19).

Kameran etu ja vahvuus Zholdakin esityksessä on kuitenkin sen rajaamisessa ja lähelle pääsemisen mahdollisuudessa. Teatteri ei itse ole lähelle zoomaava medium. Kameran avulla on mahdollista tuoda katsojan tarkasteltavaksi pieniä yksityiskohtia, jotka suurella näyttämöllä muuten jäisivät helposti huomiotta varsinkin, kun lavalla tapahtuu samanaikaisesti useita asioita. Kameran lähikuvien avulla esityksessä päästään asioiden ja henkilöiden iholle. Esityksessä kameran lähikuvan käyttö tehostaa toimintaa ja tunnelmia, eikä samanlaisia kuvia pystytä luomaan teatterin omilla keinoilla. Eräs esimerkkikohtaus, jossa kameran lähikuva korostaa hetken tunnelmaa tehokkaasti ja luo hetken, tapahtuu esityksen loppupuolella Vronskin puhuessa epätoivoisesti suoraan kameralle. Hän ottaa aseensa, asettaa sen ohimolleen tappaakseen itsensä ja huutaa kameralle venäjäksi viimeisiä sanojaan. Screenillä näkyy hänen kasvoistaan lähikuva, jonka kautta katsoja pääsee lähelle. Kohtaus ja screenin suuri lähikuva ovat vaikuttavia. Vronskin epätoivo on käsin kosketeltavaa, ja tuntuu, että katsoja on jopa jo liian lähellä. Kohtaus olisi täysin erilainen ilman kameraa ja sen kuvaamaa livelähikuva.

Kameran kuvaaman livekuvan sekä näyttämön tapahtumien asettelua ja yhdistämistä on käytetty esityksessä hyväksi tunnelmien ja sisäisten maailmojen luomiseen sekä näyttämöllistämiseen. Esimerkiksi Annan tuntemuksia ja ajatuksia kuvataan tehokkaasti tällä tavalla kohtauksessa, jossa hän seisoo screenin edessä veden valuessa hänen päällensä. Anna on aiemmin epäillyt Vronskin pettävän häntä. Screenillä Annan takana näytetään lähikuva näyttämön toisella laidalla piilossa olevista Vronskista ja Kittystä kiehnäämässä toistensa kimpussa. He tuijottavat suoraan kameraan, mikä tekee lähikuvasta hyvin vaikuttavan. Vaikuttavuutta lisää screenin ja Annan asettelu sen eteen. Videomateriaalin ja näyttämön toiminnan yhdistäminen luo tehokkaan tunnelman kohtaukseen, mutta samalla hämärtää sitä, mikä kohtauksessa on totta ja mikä ei.

Suurin osa esityksen videomateriaalista on näyttämöllä kuvattua livevideokuvaa. Esityksen loppupuolella juuri ennen kuin Anna aikoo tappaa itsensä, screenillä kuitenkin esitetään kaksi etukäteen nauhoitettua videopätkää. Ensimmäisessä näytetään videokuvaa vesisateesta ja Annan kasvoista. Tämän jälkeen screenille heijastetaan toinen etukäteen kuvattu videopätkä, jossa Anna yrittää päästä ulos jostakin tilasta. Nämä ovat ainoita etukäteen nauhoitettuja videokuvia, kaikki muut videokuvat ovat livekuvaa näyttämöltä. Nämä etukäteen nauhoitetut videot rikkovat esityksen aikaa ja sen hetkellisyyttä leikkaamalla muuten koko esityksen jatkuvaa reaaliaikaista toimintaa ja sen etenemistä.

Musiikilla ja äänillä on tärkeä rooli Zholdakin *Anna Kareninassa* tunnelmien ja tilanteiden luomisessa, ja siitä muodostuu oma tärkeä elementtinsä esityksen muiden elementtien rinnalle. Lehmannin (2009, 161) mukaan draaman jälkeisen teatterin piirteisiin kuuluu musiikillistaminen eli ajatus teatterista musiikkina. Musiikillistaminen synnyttää oman äänellisen semiotiikkansa, eikä se noudata lineaarista etenemistä tapahtumien kulun mukaan kuten musiikki draamallisessa teatterissa. Varsinkin uuden teknologian ja elektronisen musiikin avulla esityksen äänimaailmaa pystytään manipuloimaan. Lavalle voidaan esimerkiksi luoda ääniefektejä musiikillistamaan esitystä. (Lehmann 2009, 161–164.) Zholdakin esityksessä leikitään paljon äänitehosteilla, joissa on intermediaalisia vaikutteita niiden muistuttaessa elokuvien ääniefektejä. Tällaisia ovat esimerkiksi ovia avattaessa kuuluva äänitetty narina ja lukon kolahdus, liikkeiden, esimerkiksi lyöntien äänitehosteet, sekä juna, joka luodaan pelkkien äänitehosteiden avulla.

Zholdakin esityksen äänimaailmaa on elävöitetty elokuvamaisilla äänitehosteilla muun muassa kohtauksessa, jossa Vronski ylittää näkymätöntä esterataa päästääkseen Annan luo. Vronski kulkee tyhjällä näyttämöllä hajottaen näkymättömiä seiniä edessään matkalla Annan luo, joka seisoo näyttämön toisessa päässä. Vronskin edetessä kuuluu äänitehosteita hajoavista esteistä ja seinistä. Vastaavanlainen kohtaus, jossa käytetään äänitehosteita elävöittämään toimintaa, tapahtuu Annan avatessa näkymättömiä ovia. Oven avaamisen aiheuttama ääni kuuluu äänitehosteena nauhalta. Lisäksi esityksen tappelukohtauksia on tehostettu iskujen ja lyöntien äänillä, jotka ovat tuttuja muun muassa toimintaelokuvista ja piirretyistä.

Näyttelijöiden vartalolla ja sen ruumiillisuudella on merkittävä rooli esityksessä, mikä korostaa näyttelijöiden mediumluonnetta. Tämä tapahtuu esityksessä näyttelijäntyön ja esityksen fyysisyyden, mediaestetiikan vaikutteiden ruumiillistamisen, teknologian käytön sekä näyttämön reunassa näyttelijöitä ohjaavan kapellimestarin kautta. Esitys on näyttelijöille fyysisesti raskas suoritus. He juoksevat, hyppivät, kierivät, ryömivät ja tekevät kärrynpyöriä. Lisäksi vuorosanojen puhuminen on hyvin fyysistä näyttelijöiden huutaessa vuorosanojaan, jolloin myös heidän liikkeensä ja ilmeensä korostuvat voimakkaammin. Tämä fyysisyys tuo heidän ruumiillisuutensa esiin ja alleviivaa heidän työskentelyvälinettään eli heidän vartaloaan. Näyttelijöiden ruumiillisuus ja ruumis korostuvat esityksessä paljasten sen välineluonteen.

Mediaestetiikan vaikutteiden ruumiillistaminen tuo esiin näyttelijöiden mediumluonnetta, sillä näyttelijät korvaavat esityksessä digitaaliset laitteet ja rakentavat, leikkaavat sekä editoivat esitystä samalla tavalla kuin teknologian sekä digitaalisten keinojen ja erikoistehosteiden avulla muokataan

elokuva. Näyttelijöiden vartalosta muodostuu väline esityksen toteuttamiseen ja manipulointiin. Näyttelijöiden hidastaessa, pysäyttäessä ja toistaessa kohtauksia, he manipuloivat esityksen aika- ja tilaulottuvuuksia. Esityksessä oleva kapellimestari tuo näyttelijöiden ruumiillisuuden ohella näyttelijöiden mediumluonnetta esiin. Kapellimestari ohjaa näyttelijöitä ja heidän toimintaansa tahtipuikoillaan ja samaan aikaan aukoo suutaan näyttelijöiden repliikkien mukaisesti. Näyttelijät ovat hänen orkesterinsa, hänen välineitään esityksen toteuttamiseen, joita hän näyttää liikuttelevan mielensä mukaan. Näyttelijöistä muodostuu esityksen mediumeja, välittäjiä, välineitä, jotka noudattavat kapellimestarin tahtipuikon liikkeitä. Medium ei voi koskaan toimia ilman inhimillistä toimintaa. Kapellimestarin ohjauksessa näyttelijän vartalo saa mediumluonteensa, ja yleisön tulkinnassa se saa merkityksensä.

Zholdakin *Anna Kareninassa* teatterin ja teknologian rajojen hämärtyessä, hämärtyvät myös ruumiillisuuden ja teknologian rajat. Medioitumisen ja digitalisoitumisen seurauksena teknologia muuttaakin ihmisen ja teknologian välisiä yhteyksiä tekemällä niiden välisistä rajoista epäselviä (Heinonen 2010, 44). Esiintyjä ja teknologinen maailma saattavat yhdistyä ja liittyä toisiinsa, jolloin esiintyjän suhde ruumiiseensa hämärtyy (Helavuori 2010, 107). Toisaalta ruumiillisuus ja teknologia tällä tavalla sulautuvat Zholdakin *Anna Kareninassa* videokuvan välityksellä yhteen, ja niitä on vaikea erottaa toisistaan. Kamera ikään kuin imaisee esiintyjän itseensä. Toisaalta myös kameramiehen ja kameralin välinen raja hämärtyy esityksessä, sillä kameramiehen ainoa funktio näyttämöllä on kuvata. Kameramiehestä muodostuu jatke kameralle.

Toisaalta ruumiillisuus korostuu entisestään suhteessa teknologiaan ruumiin ja teknologian vastakkaisuuden kautta. Ruumis on Zholdakin *Anna Kareninassa* näyttämöllä läsnä ennen kaikkea fyysisyytensä ja jatkuvan toimintansa kautta. Draaman jälkeisessä teatterissa ruumiin läsnäolo tuleekin esiin suhteessa mediaan siinä, että postdraamallisessa teatterissa siirrytään esitetystä kivusta esitettävään kipuun, jonka katsoja voi aistia, ja näin tulla entistä tietoisemmaksi esiintyjän ruumiillisuudesta (Lehmann 2009, 359). Zholdakin esityksessä tämä tehostuu jatkuvan liikkeen kautta. Toisaalta jatkuva liike ja liikkeiden toistot ovat ajoittain hyvin mekaanisia ja tekevät näyttelijöistä konemaisia, mikä epäselventää näyttelijöiden ja teknologian välistä rajaa. Tämän lisäksi mediaestetiikan ruumiillistaminen hämärtää näyttelijöiden vartalon ja teknologian välistä rajaa entisestään.

Teatterin ja teknologian yhdistäminen Zholdakin *Anna Kareninassa* on hyvä osoitus esityksen multimodaalisuudesta ja intermediaalisuudesta. Esityksessä käytetään teatterin esityskeinoja ja

videoteknologian esityskeinoja rinnakkain ja sisäkkäin, ja näiden avulla muodostetaan kokonaisuus ja sen merkitykset, itse esitys. Esityksen merkitykset muodostuvat kuitenkin intermediaalisesti myös katsojan aikaisemman tiedon ja kokemusten perusteella, sillä katsojan kulttuuriset resurssit eivät ole medioituneessa yhteiskunnassa koskaan vain yhden mediumin välittämiä (Lehtonen 2001, 93). Esityksen multimodaalisuutta kuvastaa eri esityskeinojen käyttö rinnakkain ja niiden välisten rajojen hämärtäminen medioitumiselle ominaiseen tapaan. Esitystä voi luonnehtia tämän multimodaalisuuden takia *cross-overiksi*. Cross-over tarkoittaa eri taiteiden, mediumien, genrejen, tyylien ja alakulttuurien sekoittamista yhteen (Lehtonen 2001, 91). Zholdakin *Anna Kareninassa* esiintymistä, draamaa, musiikkia, teknologiaa, mediaestetiikkaa, mimiikkaa ja akrobatiaa yhdistellään toisiinsa. Esityksestä muodostuu esityskeinojen hybridi, jota on vaikea pistää vain yhden kategorian tai mediumin määrittelyn alle. Nykyteatteria luonnehtiikin yhdistelevä suhde muihin taiteisiin, ja sen horisontti on moniulotteinen (Heinonen 2010, 42–43).

Postdraamallinen teatteri on itserefleksiivistä, se viittaa itseensä ja osoittaa näin yhteytensä todellisuuteen ja korostaa esityksen prosessimaisuutta, toimintaa ja valmistamista (Lehmann 2009, 178, 181). Zholdakin *Anna Kareninassa* on elementtejä, jotka kuvastavat esityksen itserefleksiivisyyttä, koska ne eivät kuulu itse *Anna Kareninan* tarinaan, vaan viittaavat esityksen valmistamiseen ja sen keinoihin. Tällaisia elementtejä ovat esimerkiksi videokamera ja kameramies sekä näyttelijöiden jatkuva liike, hyppiminen ja voltit, jotka ovat lavalla kuin kuuluisivat sinne, vaikka niillä ei ole mitään tekemistä itse tarinan kanssa. Myöskään lavasteiden vaihtamista ei peitellä, vaan näyttämömiehet kävelevät lavalle, vaihtavat lavasteet ja poistuvat tapahtumaa peittelemättä. Lisäksi kapellimestari toimii esityksessä itserefleksiivisenä elementtinä. Kapellimestari ohjaa esityksen kuluessa näyttelijöitä kuin teatteriohjaaja, mikä tuo esiin esityksen rakenteellisuuden. Nämä esityksen erilaiset elementit korostavat esityksen tekemistä ja sen keinoja.

Medioituminen on lisännyt mediaesitysten itserefleksiivisyyttä eli itseensä viittaamista, mikä korostaa genren koodeja ja tekotapoja (Fornäs 1998, 252). Esimerkiksi kohtaus, jossa Vronski toistaa aikaisemman kohtauksen ilman vastaanäyttelijää, on hyvin itserefleksiivinen ja viittaa teatteriin sekä sen tekemiseen. Zholdakin *Anna Kareninassa* mediateknologian ja mediaestetiikan teatterillistaminen lisää esityksen itserefleksiivisyyttä. Esimerkiksi esityksessä näkyvän kameran ja kameramiehen sekä esillä olevien mikrofoniin käyttö tuo esityksen tekotavat selkeästi katsojan silmien eteen niitä peittelemättä. Kameramies liikkuu lavalla kuin kuuluisi sinne, vaikka hänen tehtävänsä on kuvata, ei esittää. Mikrofoneilla korostetaan, että niiden avulla puhutaan yleisölle, jotta se kuulisi kunnolla, eikä se siis kuvaa fiktiivistä toimintaa (Lehmann 2009, 386). Lisäksi

näyttelijöiden ruumiillisesti tekemät esityksen editointikeinot, kuten toistot ja hidastukset, kuvastavat esityksen itserefleksiivisyyttä.

Zholdakin *Anna Karenina* on intermediaalinen teatteriesitys, joka käyttää hyväkseen elokuvaestetiikkaa ja -teknologiaa osana omia esityskeinojaan. Muista mediuumeista lainatuilla piirteillä teoksessa on tehostettu esityksen omaa estetiikkaa sekä manipuloitu esityksen aika- ja tilaulottuvuuksia. Intermediaalisia piirteitä on lisäksi käytetty esityksen tunnelmien, yksityiskohtien ja hetkien korostamiseen. Intermediaalisten piirteiden avulla esitykseen on pystytty luomaan esteettisiä keinoja, joita teatterin omilla keinoilla ei ole mahdollista toteuttaa. Lainatut piirteet tuovat tällä tavalla lisäpanosta esityksen toteutukseen. Toisaalta teatterin oma estetiikka nousee esiin lainattujen piirteiden rinnalla paljastaen teatterimediumin luonteen ja mahdollisuudet. Esitys on ennen kaikkea teatteriesitys, sillä muista mediuumeista lainatut piirteet ja esteettiset keinot on teatterillistettu osaksi esityksen omaa estetiikkaa.

4.2. Joe Wrightin *Anna Karenina*

Englantilaisen ohjaaja Joe Wrightin *Anna Karenina* -elokuva on julkaistu vuonna 2012, ja se jatkaa Wrightin ohjaamien menestyselokuvien, *Sovitus* sekä *Ylpeys ja ennakkohuulo*, linjaa. Elokuva on rohkea ja teatterillinen tulkinta Tom Stoppardin sovittamasta käsikirjoituksesta, joka pohjautuu Leo Tolstoin *Anna Karenina* -romaaniiin. Elokuvan ensi-ilta oli Iso-Britaniassa 7.9.2012, ja sen päärooleissa nähdään Keira Knightley Anna Kareninana, Jude Law Aleksei Kareninina, Aaron Taylor-Johnson kreivi Vronskina ja Kelly MacDonald Kittynä.

4.2.1. Wrightin *Anna Kareninan* yleiset piirteet

Wrightin *Anna Karenina* ei ole perinteinen, klassista elokuvakerrontaa noudattava elokuva. Se ei pyri klassisen elokuvan tapaan peittämään keinojaan ja luomaan illuusiota, vaan antaa elokuvallisten keinojensa näkyä, mikä omalta osaltaan rikkoo illuusiota ja tarinaan uppoutumista. Elokuva on ennemminkin postklassista elokuvaa pyrkiessään hypermediaalisuuteen ja oman rakenteellisuutensa esiin tuomiseen. Lisäksi elokuvassa on käytetty postklassiselle elokuvalla ominaista kameraestetiikkaa, kuten liikkuvia kamera-ajoja, lähikuvia ja nopeita leikkauksia, sekä epälineaarista ja moniulotteista aikarakennelmaa, joka sekä nopeuttaa että hidastaa elokuvan aikaa.

Elokuvassa on paljon postklassisen elokuvan piirteitä, mutta Wright on vienyt postklassisen elokuvan fyysisempään, teatterillisempaan suuntaan ja käyttänyt teatterimediumin keinoja elokuvamediumin ehdoilla. Postklassiselle elokuvalle tyypilliset ominaisuudet, kuten hypermediaalisuus, monikerroksisuus, tehostettu ajan jatkuvuus, useiden kuvien samanaikaisuus, ajan epälineaarisuus sekä ajan manipulointi supistamalla, laajentamalla ja pysäyttämällä sekä itserfleksiivisyys, on toteutettu pääasiassa teatterillisin keinoin. Teatterillisiä piirteitä on käytetty muun muassa elokuvan aika- ja tilaestetiikan manipuloimisessa. Esimerkiksi elokuvan pysäytykset tehdään teatterillisesti eli fyysisesti pysähtymällä, ei digitaalisen, teknologisen pysäyttämisen avulla. Elokuvassa on käytetty teatterille tyypillisiä siirtymiä kohtauksesta toiseen fyysisesti liikkuen samassa muunneltavassa tilassa ilman leikkauksia. Tämän lisäksi teatterirakennus ja teatterilavasteet korostuvat elokuvassa. Wright on käsitellyt elokuvan käsikirjoitusta kuin teatteriohjaaja olisi käsitellyt näytelmätekstiä. Näin tehdessään Wright on teatterillistanut postklassisen elokuvan estetiikkaa ja keinoja, mutta samalla elokuvallistanut nämä teatterin keinot osaksi elokuvallista estetiikkaa.

Suurin osa Wrightin elokuvan kohtauksista on kuvattu vanhassa teatterirakennuksessa. Teatterirakennus toimii tarinan fyysisenä tapahtumapaikkana, jossa suuri osa elokuvan kohtauksista tapahtuu, mutta se toimii myös symbolina yläluokan elämälle. Teatteria ja teatterin keinoja on elokuvassa käytetty korostamaan sekä symbolisesti että esteettisesti seurapiirielämän teatterillisuutta ja kulissimaisuutta. Tähän vanha teatterirakennus keinotekoisine lavasteineen sopii hyvin. Teatteritila on kulunut, koruton ja luonnoton, mikä luo ristiriidan henkilöiden kauniille ja koristeellisille puvuille sekä heidän seurapiirielämänsä loistokkuudelle, joka lopulta paljastuu pelkäsi kulissiksi.

Lähes kaikki elokuvan kohtaukset tapahtuvat yhdessä ja samassa tilassa, teatterirakennuksessa ja sen näyttämöllä, joka muokkautuu elokuvan aikana moneksi. Sama teatterisali toimii sekä yksityisenä kotina, toimistona, ravintolana, laukkaratana, tanssisalina kuin teatterinakin. Lisäksi esimerkiksi näyttämön yläpuolella olevat lavasterampit toimivat katuina ja rautatieasemana. Tämä yhden tilan muunneltavuus korostaa symbolisesti seurapiirien pienuutta ja ahtautta. Tilaa muunnellaan lavasteiden ja rekvisiitan avulla. Lavasteet ja rekvisiitta vaihtuvat lennosta kohtausten vaihtuessa. Kohtausten ja paikkojen vaihtuminen on tehty usein fyysisten siirtymien avulla, jolloin näyttelijät liikkuvat fyysisesti kohtauksesta kohtaukseen. Tällä tavoin tilassa kulkeminen vaihtaa niin kohtauksia kuin tapahtumapaikkoja. Elokuvan lavasteet ovat teatterilavasteita. Ne ovat maalattuja, ja näyttävät selvästi lavasteilta. Elokuvan lavasteilla ei pyritäkään aitouteen ja

realistisuuteen vaan pikemminkin keinotekoisuuteen. Lavasteita nostetaan ja lasketaan tilanteiden ja tapahtumapaikkojen vaihtuessa peittelemättä vaihtoa tai lavasteiden luonnottomuutta.

Vaikka Wrightin *Anna Kareninassa* on käytetty teatterillisiä piirteitä, elokuva käyttää kuitenkin ilmaisussaan pääasiassa elokuvallista estetiikkaa, kuten lähikuvausta, nopeaa leikkaamista ja ulkona kuvattuja maisemakohtauksia. Kameran kuvakulmat rajaavat ja ohjaavat elokuvaa. Wrightin *Anna Kareninan* estetiikka onkin ensisijaisesti elokuvallista ja kameran hallitsemaa.

4.2.2. Wrightin *Anna Kareninan* intermediaaliset piirteet – elokuvallistettua teatterillisuutta

Wrightin *Anna Kareninassa* on intermediaalisia piirteitä. Elokuvassa on havaittavissa vaikutteita, keinoja ja piirteitä teatteriestetiikasta, mikä ilmenee etenkin elokuvan aika- ja tilaestetiikassa sekä näyttelijäntyössä. Elokuvassa on hyödynnetty teatterille ominaista fyysisyyttä ja ruumiillisuutta sekä ajan ja tilan jatkuvuutta. Teatterilliset piirteet on kuitenkin toteutettu elokuvallisilla keinoilla. Intermediaalisia piirteitä on käytetty elokuvassa leikkaamaan kohtauksia, luomaan jatkuvuutta sekä korostamaan asioita, tilanteita ja tunnelmia.

Vaikka elokuvassa on käytetty teatterillisiä vaikutteita, elokuva ei ole kuitenkaan nauhoitettua teatteria vaan elokuvaa, joka hyödyntää teatteriestetiikkaa osana omia esteettisiä keinojaan. Teatterilliset vaikutteet on omaksuttu osaksi elokuvan omia keinoja ja toteutettu elokuvallisuuden kautta. Wright on käyttänyt elokuvansa estetiikassa pääasiassa elokuvallisia keinoja, esimerkiksi nopeita leikkauksia ja lähikuvausta, mutta hän on myös elokuvallistanut teatterillisiä piirteitä. Teatterilliset keinot tuovat elokuvan hypermediaalisuutta ja rakenteellisuutta esiin, ja paljastavat elokuvan keinotekoisuuden katsojalle. Elokuvassa on itserefleksiivinen antaessaan rakenteellisuutensa näkyä.

Wright on hyödyntänyt elokuvassaan vaikutteita ja piirteitä teatteriestetiikasta pääasiassa tapahtumien leikkaamiseen ja kohtauksesta toiseen siirtymiseen sekä tunnelmien ja asioiden korostamiseen. Tällaisia elokuvassa käytettyjä teatteriestetiikan tai esitysestetiikan piirteitä ovat teatterimainen ajan ja tilan manipulointi muun muassa pitkien, jatkuvien kohtausten, näyttelijöiden fyysisten siirtymien, yhden ja saman muunneltavan tilan käytön, teatterilavasteiden sekä näyttelijöiden ruumiillisuuden korostamisen kautta. Elokuvan ajan ja tilan manipulointi on teatterimaista, ja elokuvan läpinäkyvyys rikotaan näillä keinoilla alusta lähtien.

Teatteriestetiikan lisäksi teatterilla rakennuksena on merkittävä rooli elokuvassa, sillä se toimii elokuvan kohtausten pääasiallisena tapahtumapaikkana. Intermediaalisuus elokuvan ja teatterin välillä on Wrightin *Anna Kareninassa* sekä kirjaimellista että symbolista. Vanhaa teatterirakennusta käytetään elokuvan tapahtumapaikkana, maalattuja teatterilavasteita hyödynnetään elokuvan lavastuksessa sekä fyysinen ja jatkuva teatteriestetiikka näkyy elokuvan estetiikassa, mutta teatterilla on elokuvassa myös symbolinen rooli kuvaamassa tarinan seurapiirin ja ihmissuhteiden keinotekoisuutta ja lavastuksellisuutta. Tätä kuvaa jo elokuvan alku. Elokuva alkaa sillä, että esirippu nostetaan teatterin näyttämön edestä ylös. Esiripun takaa paljastuu maalattu lavaste, jossa lukee: *Venäjän keisarikunta 1874*. Tämän jälkeen elokuvan tapahtumat käynnistyvät näyttämöllä.

Elokuvassa manipuloidaan yhtä ja samaa teatteritilaa, joka toimii sekä eri perheiden koteina, katuina, teatterina, rautatieasema, laukkaratana että luistinkenttänä. Sama teatteritila toimii sekä Moskovana että Pietarina. Teatterirakennus muuntautuu elokuvan aikana moneksi. Wright käyttää elokuvassaan teatterirakennusta tilana monipuolisesti ja kokonaisvaltaisesti. Elokuvan kohtaukset tapahtuvat niin näyttämöllä, katsomossa, näyttämön takana kuin näyttämön ylärampeissa sekä teatterin muissa tiloissa. Vain muutama kohtaus elokuvasta on kuvattu jossakin muualla kuin teatterirakennuksessa. Elokuvan teatterirakennuksen moniulotteisessa käytössä on otettu vaikutteita teatterillisen tilan muokkaantuvuudesta.

Samassa teatteritilassa olemisen ja toimimisen on elokuvassa symbolinen viittaus seurapiirielämän keinotekoisuuteen ja teatterillisuuteen. Sekä Kareninien että Annan veljen koti rakennetaan vuorotellen teatteritilaan ja teatterin näyttämölle. Kummassakin perheessä korostuu kulissien ylläpitäminen ja perhe-elämän valheellisuus. Näissä perheissä tapahtuu pettämistä, salailua ja valehtelua sekä tasapainoilua seurapiirielämän vaatimusten kanssa. Elokuvassa teatterirakennuksen sisälle on rakennettu tämän lisäksi muun muassa luistinrata ja laukkarata korostamaan seurapiirielämää ja sen pienuutta sekä sisäänpäin kääntyneisyyttä. Tämä korostaa seurapiirin ajatusta siitä, että jos ei ole seinien sisäpuolella, ei ole kukaan. Mutta samalla seinien sisäpuolella olemisen tarkoittaa sitä, että seurapiiriin sääntöjä on noudatettava. Jos sääntöjä ei noudata, on varauduttava siihen, että seinät saattavat kaatua päälle. Näin käy lopulta Annalle.

Elokuvan lavasteet ovat teatterilavasteita, eikä niitä tai niiden olemassaoloa peitellä, vaan niiden annetaan näkyä ja niiden annetaan näyttää lavasteilta. Lavasteissa ei pyritä aitouteen, vaan ne saavat olla pelkkiä lavasteita. Lavasteiden vaihtoa ei myöskään peitellä, vaan niiden vaihto näytetään

katsojalle. Maalattuja kaupunkikuvia, maisemakuvia ja erilaisia seinälavasteita nostetaan ja lasketaan tapahtumien vaihtuessa kuin teatterissa. Esimerkiksi elokuvan alkupuolella Anna lähtee kävelemään huoneestaan, ja lavasteseinä hänen takanaan nostetaan ylös. Taustalta paljastuu maalattu ulkomaisemalavaste, jonka eteen lasketaan ovilavaste. Anna astuu lavasteen ovista sisään ja saapuu miehensä työhuoneeseen. Toinen esimerkki lavasteiden teatterillisuudesta tapahtuu elokuvan laukkakilpailu-kohtauksessa. Laukkakisojen alkaessa esirippu nostetaan näyttämön edestä. Näyttämölle on asetettu maalattu laukkakilpailu-lavaste, jossa näkyy katsomoa katsojineen ja laukkaradan miljöötä. Maalattuja teatterilavasteita käytetään myös silloin, kun henkilöt matkaavat vaunuilla. Nämä maisemalavasteet vilisevät ja vaihtuvat ”liikkuvien” vaunujen ikkunoissa matkan edetessä.

Lavasteiden lisäksi myös muuta rekvisiittaa, kuten esimerkiksi pöytiä ja tuoleja, toimitetaan Wrightin elokuvan ”näyttämölle” kuin teatterissa kohtauksen ja tilan vaatimusten mukaan. Esimerkiksi aikaisemmin kuvailemassani kohtauksessa, jossa Annan lähtee kävelemään miehensä työhuoneeseen lavasteiden muuttuessa, muutama mies tuo Annan miehen työhuoneen lavasteen eteen pöydän ja tuolin markkeeraamaan huonetta. Miehet tuovat huonekalut paikoilleen ja poistuvat. Rekvisiitan vaihtoa ei peitellä vaan siitä tulee osa elokuvaa ja sen materiaalia. Elokuvan rekvisiitan vaihdoissa on havaittavissa teatterillisiä piirteitä, eikä vaihtoja leikata elokuvallisilla keinoilla pois.

Teatteri rakennuksena korostaa seurapiirielämän teatterillisuutta. Teatteritila on vanha ja kulunut, mikä on ristiriidassa henkilöiden hienojen pukujen ja seurapiirielämän loistokkuuden kanssa. Henkilöiden puvut ovat kauniita, koristeellisia, heidän kampauksensa ovat huoliteltuja ja he käyttävät kalliin näköisiä koruja. Teatteri on hämärä ja tummasävyinen, sen seinistä lohkeilee maali ja nurkista löytyy hämähäkinseittejä. Lavasteilla yritetään koristella ja peitellä rapistuvaa tilaa, mutta lavasteet eivät ole aitoja vaan maalattuja, eivätkä ne loppujen lopuksi peitä todellisuutta. Parhaat päivänsä nähneen teatterirakennuksen ja loistokkaan seurapiirielämän kontrasti paljastaa seurapiirielämän naamiomaisuuden ja keinotekoisuuden. Vaikka kaikki näyttää upealta, se on pelkkää kulissia, joka rapisee vähitellen elokuvan aikana.

Vaikka lähes kaikki elokuvan kohtaukset tapahtuvat teatterirakennuksessa, myös seurapiirien ja teatterirakennuksen ulkopuolella on elämää. Elokuvassa yksi roolihahmo, Kostja, vie tapahtumat teatterirakennuksen ulkopuolelle. Kostja ei kuulu seurapiiriin, vaan on sen ulkopuolella. Ulkopuolisuutensa takia Kostja pääsee ulkomaailmaan ja näkee todellisen maailman. Kostja poistuu

eräissä kohtauksessa teatterista ulkomaailmaan näyttämön takaseinän auetessa kauniiseen ja todelliseen talvimaisemaan. Avarat ja valoisat ulkona kuvatut luontokohtaukset sekä oikeat maisemat toimivat rajuna vastakohtana tunkkaiselle ja pimeälle teatteritilalle. Ne kuvastavat seurapiirielämän ja sen ulkopuolisen elämän vastakohtaisuutta, seurapiirielämän ahtautta, lavastuksellisuutta ja rajoittuneisuutta sekä muun maailman avaruutta ja vapautta seurapiirin säännöistä ja etiketeistä. Luontokohtausten kontrastissa teatterikohtausten hämäryys ja ahtaus nousevat esiin. Kostjan lisäksi Anna ja Vronski pääsevät osittain teatterin ulkopuolelle heidän ollessaan kaksin. He esimerkiksi tapaavat toisensa salaa oikeassa metsässä ja niityllä. Nämä kohtaukset kuvastavat rakastavaisten tunteiden ja rakkauden aitoutta ja puhtautta sekä heidän pieniä pakohetkiään seurapiirin katseiden alaisuudesta.

Elokuvassa on käytetty kohtausten vaihdoissa elokuvaleikkauksen rinnalla pitkiä ja jatkuvia kamera-ajoja sekä teatterille tyypillisempää fyysistä siirtymistä. Näyttelijät kulkevat kohtauksesta toiseen ilman leikkausta näiden siirtymien avulla. Kamera kuvaa koko siirtymän ajan näyttelijää kävelemässä yhdestä kohtauksesta ja lavastuksesta seuraavaan. Kohtausten jatkuvuus manipuloi elokuvan aika- ja tilaulottuvuuksia. Elokuvassa paikan ja kohtausten vaihdot tehdään yleensä leikkaamisen avulla, mutta Wright on käyttänyt hyväkseen leikkaamisen rinnalla kohtauksesta toiseen kulkemisen tuomaa jatkuvuutta ja liikkuvuutta. Kohtauksesta kohtaukseen kulkeminen korostaa näyttelijän roolia leikkaajana ja elokuvaleikkausten sijaisena sekä samalla tuo elokuvan itserefleksiivisyyden esiin.

Tilan manipuloinnissa ei ole käytetty loogisuutta tai realistisuutta, vaan tila muokkaantuu kohtausten tarpeiden mukaan. Olennaista tilan manipuloinnissa on jatkuvuus. Näyttelijä kulkee tilassa, joka muokkaantuu hänen mukanaan saumattomasti lavasteiden ja rekvisiitan vaihtuessa lennosta kohtausta vastaaviksi. Esimerkiksi elokuvan alkupuolella Kostja kulkee teatterin tyhjiin katsomotilaan rakennettuun toimistoon, joka hänen kävellessään eteenpäin muuttuu vaihtuvien lavasteiden ja tarpeiston avulla ensin kaduksi, sitten ravintolaksi, minkä jälkeen Kittyn taloksi. Tämän jälkeen Kostja nousee näyttämön takana olevat portaat ylös tullen näyttämön yläpuolella oleville lavasterampeille, jotka toimivat kaupungin katuina. Niitä pitkin hän kulkee ylhäällä olevaan huoneeseen, joka on hänen veljensä asunto. Kohtauksen siirtymä ei ole realistinen kaiken tapahtuessa yhdessä ja samassa tilassa, mutta tilan saumaton muuttuminen Kostjan mukana luo illuusion tapahtumien jatkuvuudesta.

Tilan jatkuvuus ja kohtauksesta kohtaukseen kulkeminen nopeuttavat elokuvan tapahtuma-aikaa. Yhdestä paikasta pystytään siirtymään toiseen muutamalla askeleella ilman todellisia tilan vaihtoja. Tämä jatkuvuus tiivistää aikaa teatterillisesti. Esimerkiksi Annan lähtiessä juhlista pois, hän vain kävelee teatterirakennuksen portaat ylös ja on jo kotonaan. Wrightin elokuvassa ei olekaan pyritty ajan tai tilan realistisuuteen, missä näkyy vaikutteita teatterillisestä aika- ja tilaulottuvuuksien manipuloimisesta. Näyttelijän rooli korostuu elokuvassa näiden siirtymien kautta. Näyttelijä toimii kohtauksesta seuraavaan kulkiessaan tapahtumien ja siirtymien jaksottajana sekä kirjaimellisena ja fyysisenä tarinan eteenpäin viejänä.

Teatterillisistä piirteistään huolimatta Wrightin elokuvaa hallitsee kamera. Vaikka elokuvassa on käytetty teatteriestetiikkaa ja näyttelijä kulkee kohtauksesta toiseen, kamera rajaa silti edelleen sen, mitä katsoja näkee ja mihin katsojan halutaan kiinnittävän huomionsa. Katsoja ei näe Wrightin luomista joukkokohtauksista kaikkea kerrallaan vaan vain vilahduksia sieltä täältä, jotka vaihtuvat kameran liikkuesssa eteenpäin. Siirtymien jatkuvuuden ja liikkeen avulla tilat ja tapahtumat aukeavat katsojalle vähitellen. Lisäksi elokuvassa on käytetty elokuvalle tyypillistä digitaalista estetiikkaa, kuten nopeita leikkauksia ja lähikuvakulmia. Kameran lähikuvien avulla elokuvassa pystytään näyttämään katsojalle yksityiskohtia tarinan kannalta olennaisista tapahtumista.

Näyttelijöiden rooli ja ruumiillisuus korostuvat elokuvassa fyysisten siirtymien lisäksi ruumiillisten toiminnan pysäytysten kautta. Elokuvassa on käytetty pysäytystä, mutta ei niin kuin elokuvissa yleensä, vaan niin kuin se tehtäisiin teatteriesityksessä. Toiminta ei pysähdy digitaalisesti, vaan näyttelijät pysähtyvät fyysisesti, jolloin heidän ruumiillisuutensa tulee esiin. Esimerkiksi Vronskin ja Annan tanssiessa muut näyttelijät pysähtyvät paikoilleen fyysisesti ja jatkavat tanssia hetken kuluttua. Tämä teatterillinen pysäytys tehostaa Anna ja Vronskin jakaman hetken tunnelmaa ja merkitystä. He tuntevat kuin olisivat kahdestaan, vaikka huone on täynnä ihmisiä. Näyttelijöiden vartaloa käytetään osittain kuin teknologista välinettä, jonka voi pysäyttää.

Toinen tällainen kohtaus, jossa on käytetty fyysistä pysähtymistä, tapahtuu myöhemmin elokuvassa olevissa toisissa tanssiaisissa, joissa näyttelijät ovat lavasteiden vaihdon ajaksi kallistuneet taaksepäin pyöristäen selkäänsä ja pysähtyneet tähän asentoon. Vronskin saapuessa paikalle näyttelijät alkavat liikkua, ja kohtaus alkaa. Paikoilleen jähmettyneet näyttelijät ovat kuin rekvisiittaa, joka odottaa käyttämistään. Tämä tuo esiin näyttelijöiden vartalon mediaalisuutta ja mediumluonnetta. Heitä ei ole leikkaamisen avulla rajattu pois, vaan heidän pysähtymisensä ja liikkeensä erosta on tehty merkki kohtauksen alkamiselle.

Elokuvan fyysistä, näyttelijöiden tekemää, pysäytystä on käytetty pääasiassa korostamaan kohtausten tunnelmaa tai jännitteitä. Esimerkiksi Annan ja Vronskin salasuhteen paljastuttua, pari yrittää elää elämää yhdessä, mutta seurapiiri ei hyväksy heidän suhdettaan. Pysäytystä käytetään osoittamaan seurapiirin halveksuntaa ja Annan tuntemuksia kohtauksessa, jossa Anna on mennyt teatteriin katsomaan esitystä ensimmäistä kertaa heidän salasuhteensa paljastumisen jälkeen. Huomattuaan Annan kaikki katsomossa istuvat seurapiirin edustajat pysähtyvät fyysisesti tuijottamaan häntä, naista, joka rikkoi seurapiirin sääntöjä lähtiessään rakastajansa matkaan. Annan yksinäisyys asiansa kanssa nousee esiin. Toinen tällainen kohtaus, jossa fyysinen pysäytys luo kohtaukseen tietynlaisen tunnelman, on elokuvan lopussa juuri ennen kuin Anna hyppää junan alle. Anna kävelee junassa ja rautatieasemalla, kun samaan aikaan kaikki muut ihmiset ovat fyysisesti jähmettyneet paikoilleen. Anna kulkee näiden pysähtyneiden ihmisten joukossa. Kohtauksessa näkyy liikkeen ja pysähtyneisyyden vastakohtaisuus sekä Annan ero muihin, mikä luo kohtaukseen odottavan ja jännitteisen tunnelman.

Elokuvaan on rakennettu erilaisia toimintojen koreografioita, jotka tuovat esiin toiminnan epärealistisuuden ja keinotekoisuuden. Esimerkiksi elokuvan alkupuolella olevassa kohtauksessa kaikki toimistossa työskentelevät miehet samanaikaisesti leimaavat paperin, nousevat ylös ja siirtävät paperin toiseen pinoon, minkä jälkeen he toistavat saman koreografian. Koreografia kuvastaa miesten työntekoa. Koreografioita on luotu myös muun muassa kohtausten ja vaatteiden vaihdoksiin, mikä alleviivaavaa näiden toimintojen rakenteellisuutta. Koreografiat ovat tanssinomaisia askelkuvioineen ja pyörähdyksineen. Esimerkiksi kaksi miestä auttaa Annan veljeä vaihtamaan takin toiseen tämän pyörähtaessä ympäri. Toinen mies riisuu pyörähdyksen aikana Annan veljen päällä olevan takin ja toinen pukee toisen takin hänen ylleen. Hetken kuluttua takit vaihdetaan uudelleen samalla tavalla pyörähtämällä. Kohtausten koreografiat paljastavat toimintojen lavastuksellisuuden ja epäaitouden.

Wrightin *Anna Karenina* on itserefleksiivinen elokuva. Se ei pyri luomaan illuusiota tarinan ja elokuvamediumin läpinäkyvyydestä vaan tuo rakenteellisuutensa, mediaalisuutensa ja keinonsa katsojan tarkasteltavaksi peittelemättä niitä. Elokuvassa lavasteiden vaihdokset ja siirtymät kohtauksesta kohtaukseen näytetään yleisölle kuin teatterissa. Lavasteet saavat olla ja näyttää lavasteilta, eikä niiden vaihtoja leikata piiloon. Lisäksi elokuvassa on käytetty näyttelijöiden fyysistä pysäytystä, mikä alleviivaa pysäytyksen keinotekoisuutta. Elokuvan teatterilliset ja esitykselliset piirteet tuovat elokuvamediumin esiin ja paljastavat elokuvan omat keinot katsojalle.

Pitkien siirtymien jälkeen nopeat leikkaukset korostuvat tuoden niiden läpinäkymättömyyden katsojan tarkasteltavaksi.

Wrightin elokuva on intermediaalinen hyödyntäessään teatteriestetiikan piirteitä osana elokuvallisia keinojaan. Teatterillisia piirteitä on käytetty teoksessa tehostamaan elokuvallista estetiikkaa. Intermediaalisilla piirteillä on manipuloitu elokuvan ajallisia ja tilallisia ulottuvuuksia sekä korostettu elokuvan tilanteita ja tunnelmia. Teatterillisella estetiikalla on lisäksi elokuvassa tärkeä rooli symbolisten merkitysten luomisessa. Wrightin *Anna Karenina* on kuitenkin elokuvaa, eikä tallennettua teatteria, sillä elokuvassa on käytetty pääasiassa elokuvalle ominaista estetiikkaa, ja teatterilliset piirteet on elokuvallistettu osaksi näitä elokuvallisia keinoja.

4.3. Zholdakin *Anna Kareninan* ja Wrightin *Anna Kareninan* intermediaalisuus

Intermediaalisuus voidaan käsittää jonkin taidemuodon esteettisten keinojen jäljittelynä tai toteuttamisena toisessa mediumissa, tai toisen taidemuodon käsitysmallien eli näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapojen kopioimisena tai käyttämisenä toisessa mediumissa (Balme 2004, 7). Intermediaalisuudessa on kyse muutoksista mediumin käytännöissä, ja täten sen käsitysten muuttumisesta, mikä näkyy näyttämöllepanossa (Chapple & Kattenbelt 2006, 12).

Sekä Andriy Zholdakin *Anna Karenina* -esitys että Joe Wrightin *Anna Karenina* -elokuva ovat kumpikin intermediaalisia teoksia. Niiden esteettisissä keinoissa sekä käsitysmalleissa eli näkemisen, kuulemisen ja olemisen tavoissa on havaittavissa intermediaalisia piirteitä. Teokset ovat hyviä esimerkkejä siitä, etteivät nykymediumit toimi irrallaan toisistaan, vaan ovat yhä enemmän vuorovaikutuksessa keskenään niin sisältöjen, estetiikan kuin merkitysten tasolla. Teokset ovat intermediaalisuuden lisäksi multimediaalisia ja transmediaalisia. Niissä yhdistellään multimediaalisesti useita merkkijärjestelmiä sekä eri mediumeja. Kumpikin teoksista on transmediaalinen niin sisällön kuin muodon tasolla. Teokset ovat adaptaatioita samasta romaanista, ja niiden muodossa on havaittavissa piirteitä muiden taidemuotojen estetiikan vaikutteista. Toisen mediumin käsitysmallien vaikutteet on omaksuttu osaksi teosten omia näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapoja.

Intermediaalisuus näkyy niin toisen mediumin estetiikan kuin teknologian tai tekniikan vaikutteiden käyttönä. Intermediaalisuus ilmenee varsinkin esimerkkieni aika- ja tilaestetiikassa,

näyttelijäntyössä, teknologian käytössä ja teosten itserefleksiivisyydessä. Toisen mediumin keinoja ja vaikutteita on käytetty teoksissa kohtausten leikkaamiseen tai jatkuvuuden luomiseen sekä asioiden ja tunnelmien korostamiseen. Esimerkkieni intermedialiset piirteet on kuitenkin teatterillistettu ja elokuvallistettu osaksi teosten omaa estetiikkaa ja niiden omien mediumien käsitysmalleja. Zholdakin *Anna Karenina* on ennen kaikkea teatterillinen esitys ja Wrightin *Anna Karenina* on elokuva. Intermediaalisten piirteiden avulla teoksiin on pystytty tuomaan uudenlaisia esteettisiä keinoja, jotka tehostavat mediumin omaa estetiikkaa ja korostavat sen luonnetta. Samalla teosten intermediaalisuus määrittelee kummankin esimerkkini mediumia sekä käsityksiä ja estetiikkaa uudelleen.

Esimerkkiteoksissani toisen taidemuodon piirteet on toteutettu lainaajamediumin omilla keinoilla tai osana näitä keinoja. Toisen mediumin vaikutteet on teatterillistettu Zholdakin teoksessa ja elokuvallistettu Wrightin elokuvassa. Toisen taidemuodon keinojen käyttäminen pakottaa mediumin sulauttamaan toisen mediumin näkemisen, kuulemisen ja olemisen tavat osaksi omia käsitysmallejaan tai muuttamaan näitä malleja. Zholdakin esityksessä on omaksuttu elokuvallinen nopean leikkaamisen ja samanaikaisuuden malli, kun taas Wrightin teoksessa näkyy teatterillinen jatkuvuus ja ruumiillisuus. Kummassakin teoksessa toisen taidemuodon piirteet on toteutettu lainaajan omilla keinoilla, Zholdakilla ruumiillisesti, Wrightilla näyttelijän ja kameran yhteistyössä. Toisen mediumin piirteet sulautuvat osaksi lainaajamediumin estetiikkaa.

Sekä Zholdakin esitys että Wrightin elokuva ovat multimediaalisia ja transmediaalisia teoksia. Ne ovat multimediaalisia niin merkkijärjestelmien kuin mediumien tasolla. Ne yhdistelevät ilmaisussaan useita merkkijärjestelmiä, muun muassa sanoja, kuvaa, ääntä, musiikkia ja eleitä. Tämän lisäksi teokset ovat multimediaalisia yhdistellessään ilmaisuunsa eri mediuumeja, kuten elokuvaa, teatteria ja tanssia. Zholdakin esityksessä on tuotu muun muassa videokamera ja videokuva näyttämölle, ja Wrightin elokuva on kuvattu teatterissa ja teatterin näyttämöllä. Esimerkkiteokseni ovat transmediaalisia sekä sisältönsä että muotonsa tasolla. Sisältönsä tasolla ne ovat transmediaalisia suhteessa Leo Tolstoin romaaniin. Kumpikin esimerkeistäni on adaptaatio Tolstoin teoksesta. Muodon tasolla ne ovat puolestaan transmediaalisia suhteessa toistensa mediuumeihin lainatessaan esityksellisiä ja elokuvallisia keinoja sekä teknologisia vaikutteita toistensa estetiikasta.

Intermediaalisuus näkyy kummassakin teoksessa etenkin niiden aika- ja tilaulottuvuuksien manipuloinnissa. Aika- ja tilaulottuvuuksien muokkaamiseen on sekä Zholdakin että Wrightin *Anna*

Kareninassa käytetty toisen mediumin keinoja osana niiden omaa estetiikkaa. Teoksissa onkin nähtävissä päinvastaiset trendit. Siinä missä Zholdak pyrkii elokuvaestetiikan avulla luomaan useita, samanaikaisia tiloja ja rikkomaan aikaa nopeilla leikkauksilla sekä erilaisilla editointikeinoilla, käyttää Wright teatteriestetiikkaa rakentamaan ajan ja tilan jatkuvuutta. Zholdak on ottanut vaikutteita elokuvamediumin digitaalisesta estetiikasta, muun muassa leikkaamisesta, hidastamisesta ja toistosta, kun taas Wright on ottanut vaikutteita teatterimediumin fyysisestä estetiikasta, muun muassa kohtausten jatkuvuudesta näyttelijöiden liikkumisen avulla ja saman tilan muunneltavuudesta. Kummassakin *Anna Kareninassa* tilallisuutta ja ajallisuutta korostavat teknologian käyttö ja näyttelijöiden ruumiillisuus.

Anna Kareninoiden tilallisuuden ja ajallisuuden manipuloiminen toisen mediumin esityskeinoilla liittyy vahvasti näyttelijäntyyöhön, sillä kummassakin teoksessa osa teosten lainatuista piirteistä on toteutettu näyttelijäntyyön avulla. Zholdakin *Anna Kareninassa* näyttelijät ruumiillistavat elokuvamediumista lainattuja esteettisiä piirteitä ja Wrightin *Anna Kareninassa* näyttelijöiden ruumiillisuutta on korostettu ja hyödynnetty teatterillisten keinojen toteuttamisessa. Zholdakin teoksessa näyttelijät hidastavat, toistavat ja pysäyttävät oman vartalonsa ja erilaisten toiminnan tempon vaihdosten avulla esityksen tapahtumia ja aikaa sekä luovat useita samanaikaisia tiloja, jotka pätkivät toisiaan. Wrightin teoksessa näyttelijät kulkevat kohtauksesta toiseen luoden jatkuvuutta ja pysäyttävät aikaa ruumiillisen pysäyttämisen avulla. Elokuvan fyysiset siirtymät nopeuttavat tapahtumien aikaa ja manipuloivat tilaa, kun taas fyysiset pysäytykset hidastavat elokuvan aikaa.

Ajan- ja tilan manipulointi toisen taidemuodon keinoilla korostaa kummassakin teoksessa näyttelijöiden ruumiillisuutta ja näyttelijöiden vartalon mediumluonnetta. Mediaestetiikan ruumiillistaminen tekee Zholdakin esityksen näyttelijöiden vartalosta välineen, mediumin esityksen toteuttamiseen ja manipulointiin sekä elokuvallisten piirteiden toteuttamiseen. Näyttelijät toimivat kuin digitaalinen teknologia leikaten ja editoiden esityksen aikaa ja tilaa. Oman lisänsä tähän tuo esityksen kapellimestari, joka ohjaa näyttelijöitä ja heidän toimintaansa, sekä kameramies, joka on näyttämöllä kameran takia. Wrightin elokuvan pitkät siirtymät, joissa näyttelijä kulkee kohtauksesta toiseen, sekä elokuvassa näyttelijöiden vartaloiden avulla tehdyt fyysiset pysäytykset korostavat näyttelijöiden roolia elokuvan aika- ja tilaulottuvuuksien muokkaamisessa digitaalisten editointikeinojen rinnalla. Teoksissa näyttelijöiden vartalon samaa rooli tuo esiin näyttelijöiden mediaalisuutta sekä hämärtää sen ja teknologian välistä rajaa.

Esimerkkiteoksissani on käytetty toiselle mediumille ominaista teknologiaa. Zholdak on tuonut videokameran, livevideokuvan, äänitehosteita ja mikrofoneja näyttämölle. Wright puolestaan on käyttänyt teatterin teknologiaa eli näyttelijää ja näyttelijän vartaloa. Näyttelijän vartalosta muodostuu elokuvassa teknologisten laitteiden kaltainen väline, joka tuo elokuvan estetiikkaan teatterillisuutta. Mediateknologia on Zholdakin *Anna Kareninassa* teatterillistettu teatterin omaksi keinoksi hämärtämällä teknologian ja teatterin välistä rajaa. Teknologia teatterissa tarjoaa teatterin omana esityskeinona uusia mahdollisuuksia ja näkökulmia, joita teatterin välittömillä esityskeinoilla ei pystytä välittämään. Esimerkiksi Zholdakin *Anna Kareninassa* mediateknologia tuo esiin esityksen pienimpiäkin yksityiskohtia.

Kumpikin *Anna Kareninoista* on itserefleksiivinen teos. Ne eivät peittele esityskeinojaan, vaan antavat niiden näkyä. Itserefleksiivisyyttä korostetaan varsinkin toisesta mediumista lainatuilla piirteillä. Zholdakin esityksessä muun muassa näyttämöllä oleva kameramies ja videokamera sekä elokuvallisen estetiikan ruumiillistaminen tuovat esityksen itserefleksiivisyyden esiin. Wrightin pitkät, jatkuvat tapahtumat, joissa näyttelijät liikkuvat fyysisesti kohtauksesta kohtaukseen, eivät peittele lavasteiden vaihtoja tai näyttelijöiden roolia tapahtumien leikkaajana, vaan tuovat elokuvan rakenteellisuuden ja lavastuksellisuuden esiin. Elokuvan lavasteet saavat näyttää lavasteilta, mikä suuntaa huomion niiden keinotekoisuuteen.

Toisen mediumin keinoilla rikotaan teosten läpinäkyvyys ja tuodaan teosten oma medium näkyviin. Toisen mediumin piirteet korostavat mediumin omia keinoja. Teatterissa ei ole mahdollisuutta todelliseen toistoon, joten toisto on toteutettava teatterin omin keinoin. Ruumiillisuus nousee esiin näyttelijöiden toistaessa asioita fyysisesti. Zholdakilla elokuvaestetiikan piirteiden ruumiillistaminen ja videokuvan esittäminen rinnakkain näyttämön tapahtumien kanssa korostaa näyttelijän vartaloa sekä esityksen hetkellisyyttä, mikä tuo esiin teatterin oman mediumin ja sen omat esitykselliset keinot. Wrightin elokuvan fyysiset siirtymät kohtauksesta toiseen tuovat aina seuraavan digitaalisen leikkauksen näkyväksi eron kautta. Pitkät siirtymät korostavat elokuvan leikkaamista, ja tekevät sen katsojalle tietoiseksi. Näyttelijän ja ruumiillisuuden esiin tuominen paljastaa Wrightin elokuvan digitaaliset keinot.

Sekä Zholdakin esityksessä että Wrightin elokuvassa toisen mediumin keinoja on käytetty pitkälti samoihin tarkoituksiin ja samankaltaisten merkitysten luomiseen. Toisen mediumin piirteitä ja estetiikkaa on hyödynnetty pääasiassa kohtausten leikkaamiseen tai jatkuvuuden luomiseen sekä asioiden ja tunnelmien korostamiseen. Toisen mediumin esteettisten keinojen ja piirteiden avulla on

pystytty korostamaan tai tehostamaan asioita, yksityiskohtia, tunnelmia ja hetkiä, joita mediumin omin keinoin ei olisi pystynyt toteuttamaan samalla tavalla. Esimerkiksi Zholdakin teoksessa videokameran avulla on voitu käyttää lähikuvia tehostamaan tapahtumia ja yksityiskohtia. Teatteri ei itsessään ole zoomaava medium, mutta videokameran ja screenin avulla esityksessä päästään lähelle. Wrightilla teatterillisen tilan ja jatkuvuuden käyttö tehostaa etenkin elokuvan symbolisia merkityksiä. Toisen mediumin keinot tuovat esimerkkiteoksissani lisämahdollisuuksia niiden ilmaisuun. Samalle ne tarjoavat mediarajat ylittävällä estetiikallaan uusia tapoja määritellä teatterin ja elokuvan mediumit sekä niiden estetiikka.

Intermediaaliset piirteet eivät kuitenkaan kadota alkuperäistä mediumia ja sen estetiikkaa, vaan tuovat siihen jotain uutta. Zholdakin *Anna Kareninasta* löytyvät intermediaaliset piirteet eivät tee esityksestä yhtään vähempää teatteriesitystä, vaan niiden avulla teokseen on tuotu uudenlaista estetiikkaa. Wrightin elokuvassa on käytetty pitkiä siirtymäkohtauksia, jotka ovat teatterillisia ja elokuvalla epätyypillisempiä, kun taas Zholdakilla on käyttänyt näyttelijäntyön avulla toteutettuja nopeita leikkauksia, jotka muistuttavat elokuvan leikkausta. Toisaalta toisesta mediumista lainatut piirteet tuovat näkyville lainaajamediumin luonnetta ja sille ominaisia piirteitä ja estetiikkaa. Zholdakin *Anna Kareninassa* korostuu mediaestetiikan nopean tempon ja videokuvan kontrastina esityksen hetkellisyys ja ruumiillisuus. Wrightin *Anna Kareninassa* nousee saman tilan ja jatkuvuuden vastakohtana esiin elokuvan kuvakulmilla rajaaminen ja kohtausten digitaalinen leikkaaminen.

Toisesta mediumista lainattu estetiikka ja sen kontrasti mediumin omiin esteettisiin keinoihin sekä esitysten itserefleksiivisyys pakottavat katsojan muuttamaan havainnointiaan sekä käsityksiään näistä mediuumeista ja niiden olemisen ja näkemisen tavoista. Zholdakin esityksessä tämä tapahtuu nopeiden ja hitaiden kohtausten vaihtelun sekä samanaikaisten tapahtumien seurauksena, ja Wrightilla pitkien ja lyhyiden kohtausten vuorotteluna. Nämä vaihdokset pakottavat katsojan mukautumaan muuttuvaan rytmiin. Kummassakin teoksessa teknologian ja näyttelijöiden ruumiillisuuden samanaikaisuus lisäksi pakottaa katsojan muokkaamaan käsityksiään teknologian ja ihmisen välisestä suhteesta. Sekä Zholdakin *Anna Kareninassa* että Wrightin *Anna Kareninassa* ruumiillisuuden ja teknologian sekä teatterin ja teknologian rajat sekä lähenevät toisiaan että korostuvat vastakkaisina, mikä hämärtää niiden välisiä rajoja.

Lisäksi teosten itserefleksiivisyys ja hypermediaalisuus vaikuttavat katsojan havainnointiin ja käsityksiin tehdessään mediumit ja niiden rakenteellisuuden näkyviksi. Katsojan huomio saattaa

kiinnittyä mediumin rakenteellisiin ominaisuuksiin tarinan tai tapahtumien sijaan. Esimerkiksi Zholdakin esityksessä kameran läsnäoloon tai Wrightin elokuvassa lavasteisiin. Toisaalta tätä myös odotetaan katsojalta kummassakin teoksessa, sillä niiden rakenteellisista keinoista ja ominaisuuksista on tarkoituksellisesti tehty osa niiden materiaalia. Hypermediaalisuudesta ja itserefleksivisyydestä on tehty niiden estetiikkaa hallitseva keino, minkä tarkoituksena on suunnata katsojan katsetta.

Toisen mediumin esteettisten keinojen käyttö vaikuttaa myös mediumin näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapoihin. Videokameran käyttö muokkaa Zholdakin esityksen teatterillisiä olemisen, kuulemisen ja näkemisen tapoja tuomalla esitykseen teknologista välillisyyttä. Teatteri on luonteeltaan välitön medium. Videokamera luo esitykseen välillisen, elokuvallisen ulottuvuuden, joka tuo esitykseen elokuvallisia olemisen ja näkemisen keinoja. Teatterillisten piirteiden käyttö Wrightin elokuvassa ei sinänsä muuta elokuvan olemisen tapaa, mutta muokkaa sen ajallistilallista ulottuvuutta sekä näkemisen tapoja.

Eri mediuumeilla on sekä samanlaisia että erilaisia ominaisuuksia. Intermediaalisuus voidaan nähdä samankaltaisuuksien muodostamaksi sillaksi näiden mediumien eroavaisuuksien välillä. (Elleström 2012, 12.) Teatteri ja elokuva ovat mediuumeina sekä samanlaisia että erilaisia. Kummankin tarkoituksena on kertoa ja välittää tarinoita, tunteita ja kokemuksia. Teatteria kuitenkin kuvastaa hetkellisyys ja tapahtumaluonteisuus, kun taas elokuvaa luonnehtii toistettavuus ja välillisuus. Teatterin esittäminen on perustaltaan erilaista verrattuna elokuvan esittämiseen. Elokuvan erikoispiirre on teknologiavälitteisyys ja materiaalin tallennusmahdollisuus, kun taas teatterin erikoispiirre on toiminta ja teatteritapahtuma, sen välittömyys ja tapahtuman luoma hetki sekä katsojan ja näyttelijän välille syntyvä vuorovaikutus. Elokuvaa kadottaa ruumiillisuuden, kun taas teatterissa ruumiillisuus nousee esiin. Elokuvassa korostuu teknologia ja sen välitteisyys, teatterissa ruumis ja välittömyys. Medioitumisen seurauksena ruumiillisuuden ja teknologian väliset rajat ovat alkaneet hämärtyä, mikä näkyy myös esimerkeissäni ruumiillisuuden ja teknologian rinnakkaisuutena sekä näyttelijöiden ruumiillisuuden ja mediumluonteen korostumisena.

Elokuvan ja teatterin mediumien mahdollisuudet ovat erilaisia. Elokuvakamera tappaa hetkellisyyden ja laajan kuvan kokonaisuuden, mitkä puolestaan ovat teatterin vahvuuksia. Kamera kuitenkin pääsee lähelle, iholle, lähikuvien ja zoomauksen ansiosta, mihin teatteri ei puolestaan pysty yhtä tehokkaasti. Kamera rajaa elokuvassa sen, mitä katsoja näkee. Teatterissa katsoja voi itse päättää, mihin näyttämöllä kiinnittää huomionsa. Elokuvaa rajaa tarkasti kuvakulmillaan sen, mitä

katsojan halutaan näkevän, teatterissa ja varsinkin draaman jälkeisessä teatterissa katsoja toimii leikkaajana samanaikaisten tapahtumien keskellä. Kuitenkin myös teatterissa mahdollisuudet rajalliset, sillä katsoja valitsee tietyistä hänelle esitettävistä tapahtumista.

Intermediaalisuus ei ole uusi asia, vaan eri taide- ja mediamuodot ovat kierrättäneet samoja materiaaleja, genrejä ja esteettisiä keinoja jo vuosisatojen ajan. Tämä on seurausta kulttuurin multimodaalisesta ja intermediaalisesta luonteesta. Teatteri on aina integroitunut helposti uusiin teknologioihin ja omaksunut osaksi omaa estetiikkaansa muiden mediumien piirteitä. Teknologiset mediamuodot lainasivat alkuvaiheessaan paljon live-esitysten keinoja ja piirteitä, esimerkiksi varhainen elokuva otti keinoja suoraan teatterilta. Toisaalta medioitumisen seurauksena live-esitykset vuorostaan omaksuvat nykyään mediamuodoilta ideoita ja esteettisiä keinoja.

Intermediaalisuuden seurauksena eri mediumien väliset rajat ovat alkaneet hämärtyä, mikä voidaan nähdä intermediaalisuudelle olennaiseksi piirteeksi (Kuchenbuch 2006, 169). Esimerkkiteoksissani hämärretään mediumien välisiä rajoja toisen mediumin estetiikan ja teknologian käytön avulla.

Intermediaalisuudesta seuraava mediarajojen hämärtyminen herättää kysymyksen siitä, mikä on vaikuttanut ja mihin, mikä on syy ja mikä seuraus. Esimerkeissäni näkyy, että intermediaalisuus on kaksi suuntainen prosessi. Vaikutteet kulkevat kumpaankin suuntaan. Voi pohtia, pystytäänkö enää sanomaan, mistä jokin tietty piirre on saanut alkunsa tai mille mediumille jokin ominaisuus kuuluu. Ehkä kulttuurin intermediaalisuuden takia pitäisikin pohtia enemmän sen yleisiä ja eri mediuille yhteisiä piirteitä. Intermediaalisuus on muokannut kulttuuria ja sen tapaa käsitellä, havainnoida ja ymmärtää maailmaa. Intermediaalinen kulttuuri on multimodaalista, itserefleksiivistä, hypermediaalista sekä erilaisia rajoja hämärtävää. Esimerkeissäni ja niiden estetiikassa on havaittavissa näitä intermediaaliselle kulttuurille ominaisia piirteitä.

Esimerkkieni pohjalta teatterin ja elokuvan esteettiset keinot ovat vaihdettavissa keskenään tietyssä määrin. Näitä keinoja ei kuitenkaan pystytä toteuttamaan täysin samalla tavalla, sillä teatteri ja elokuva ovat erilaisia niiden luonteelta ja modaliteeteiltaan. Tästä syystä niiden esteettiset piirteet ja keinot eivät ole samanlaisia toisessa mediumissa. Toisen taidemuodon esteettiset vaikutteet täytyy muuttaa lainaajamediumin estetiikan mukaiseksi. Teatteri ei ole luonnostaan teknologinen ja digitaalinen medium, joten se ei voi käyttää digitaalista estetiikkaa suoraan hyväkseen. Zholdak on ratkaissut tämän ruumiillistamalla elokuvan digitaaliset keinot, kuten toiston, hidastuksen ja pysäyttämisen, näyttelijöiden vartalon keinoiksi. Digitaalisen teknologian käyttö teatterissa kuitenkin sellaisenaan on mahdollista, sillä teatteri ei muuta sen mediaalisuutta. Toisen mediumin

esteettisten keinojen vaihdettavuuden onnistuminen riippuu siitä, kuinka hyvin nämä piirteet pystytään muuttamaan osaksi taidemuodon omaa estetiikkaa tai kuinka hyvin ne pystytään toteuttamaan sen omilla keinoilla. Toisen mediumien esteettisten keinojen käyttö kuitenkin hämärtää taidemuotojen modaliteetteja ja mediumien välisiä rajoja.

Toisen mediumin keinoihin ja estetiikan piirteiden käyttöön voidaan suhtautua kahdella tavalla. Ensimmäinen tapa on niihin mukautuminen tai niiden mukauttaminen osaksi lainaajamediumin piirteitä. Toinen tapa on, että niitä vastaan voidaan pyrkiä taistelemaan tai näitä piirteitä voidaan parodioida. Zholdakin esityksessä on käytetty kumpaakin keinoa. Toisaalta elokuvaestetiikkaan mukaudutaan, mutta toisaalta sitä vastaan pyritään taistelemaan. Zholdakin esityksen tempo vaihtelee pysähtyneestä nopearytmiseen samanaikaisuuteen. Toisaalta Zholdak antaa asioille aikaa tapahtua, toisaalta hän häiritsee tapahtumia samanaikaisuuden ja esityksen nopean rytmin avulla. Zholdak on toteuttanut elokuvallisen estetiikan vaikutteet teatterin omin keinoin. Wright on sekä mukautunut teatterillisten piirteiden luonteeseen että mukauttanut teatterillisiä piirteitä osaksi elokuvan estetiikkaa.

Intermediaalisuus kehittää kummankin mediumin, sekä lainaajan että lainattavan, estetiikkaa ja määrittelee uudelleen mediumia ja sen mahdollisuuksia. Zholdakin esityksen perusteella teatteri pystyy mukautumaan mediaestetiikan nopeuteen ja ajan manipulointiin omilla esteettisillä keinoillaan luottaen näyttelijään ja esityksen hetkellisyyteen. Wrightin elokuvassa taas näkyy, että elokuva voi puolestaan käyttää teatterin jatkuvuutta ja tilallisuutta hyväkseen elokuvallisten keinojen rinnalla. Intermediaalisuutta voidaan nähdä tästä näkökulmasta uutta luovana.

Toisen taidemuodon piirteiden lainaaminen voidaan nähdä joko heikkoutena tai rikkautena. Esimerkkiteoksissani lainattuja piirteitä on käytetty tehostamaan mediumin omaa estetiikkaa, jolloin ne voidaan nähdä rikastuttavan teoksia ja niiden keinoja. On sinänsä luonnollista yhdistää kahden mediumin vahvuudet ja luoda entistä vaikuttavampi elämys katsojalle. Intermediaalisuuden voikin nähdä tuovan uudenlaisia keinoja ja mahdollisuuksia mediuille ja niiden tuotoksille. Zholdak on yhdistänyt teatterin hetkellisyyden ja kameran zoomaavuuden sekä näyttelijän ruumiillisuuden ja mediaestetiikan. Tällä tavalla hän on pystynyt lainatuilla keinoilla tehostamaan teatterillisiä esityskeinoja. Wright on puolestaan hyödyntänyt elokuvan leikkaus- ja editointikeinoja sekä teatterin jatkuvuutta luodakseen elokuvaansa tietynlaisen tunnelman ja rakentaakseen siihen symbolisia merkityksiä.

Digitaalisen teknologian kehittyminen on lisännyt intermediaalisuutta, sillä sen avulla materiaalin levittäminen ja jakaminen on helpottunut. Tämä on lisännyt samojen kuvien, tekstien ja videoiden kierrättämistä eri mediuumeissa, minkä on pelätty yksipuolistavan ja yhtenäistävän kulttuuria. Intermediaalisten suhteiden seurauksena niin sisällöt, estetiikka kuin merkitykset ja käsitysmallit liikkuvatkin eri taidemuotojen välillä. Kulttuurin yksipuolistumisen pelko ei välttämättä kuitenkaan ole aiheellinen taidemediumien kohdalla. Esimerkkieni perusteella toisen mediumin piirteet tai sisällöt eivät siirry automaattisesti, vaan niitä omaksutaan ja lainataan luovalla tavalla. Lainatut piirteet muokataan lainaajamediumin estetiikkaan sopivaksi ja toteutetaan sen omilla keinoilla tai osana niitä. Tämä luo uudenlaista estetiikkaa ja mahdollisuuksia. Toisen taidemuodon esteettisten keinojen käyttö muokkaa lainaajan lisäksi myös lainatun mediumin estetiikkaa ja luo samalla uudenlaisia käsityksiä näistä mediuumeista ja niiden määritelmistä. Tämä puolestaan synnyttää uudenlaista intermediaalista kulttuuria.

Esimerkkini osoittavat, että mediumin käyttö määrittelee taidemuodon ja sen mahdollisuudet sekä rajat, ei mediumin materiaaliset tai mediaerityisyyden luokittelemat ominaisuudet. Materiaaliset ominaisuudet ja taidemuodon modaliteetit voivat asettaa omanlaisiaan haasteita mediumin toteuttamiselle, mutta lopulta se, miten näitä taidemuotojen ominaisuuksia käytetään ja hyödynnetään, määrittelee mediumin. Muiden muotojen ominaisuuksien mediumillistaminen on mahdollista. Esimerkiksi teatteri ei ole samalla tavalla toistava, pysäyttävä tai hidastava medium kuten elokuva teknologisten ja materiaalisten ominaisuuksiensa ansiosta on. Zholdak on kuitenkin onnistunut käyttämään teatterin mediumia ja sen ominaisuuksia niin, että toisto, hidastukset ja pysäytykset ovat mahdollisia.

Vaikka esimerkkiteokseni ovat intermediaalisia ja niissä näkyy toisen mediumin piirteitä, ne ovat kuitenkin myös erilaisia niin luonteeltaan kuin estetiikaltaan. Zholdakin teosta hallitsee hetkellisyys ja läsnäolo, kun taas Wrightin elokuvassa nousee esiin kamera ja sen rajaaminen sekä välitteisyys. Zholdakin esitys on ennen kaikkea teatterillinen esitys ja Wrightin elokuva elokuvaa. Eri mediumien esteettiset keinot näyttävät olevan vaihdettavissa, jos ne onnistutaan asettamaan osaksi lainaajan omaa estetiikkaa ja niiden käyttö on perusteltu teoksessa. Irrallisina keinoina intermediaaliset piirteet tuskin toimivat. Toisen taidemuodon esteettisillä keinoilla täytyy olla jokin tarkoitus. Esimerkkiteoksissani intermediaalisilla piirteillä on onnistuttu luomaan tunnelmia, jaksottamaan kohtauksia ja korostamaan tiettyjä asioita. Intermediaaliset piirteet tuleekin sitoa kokonaisuuteen, jolloin niistä tulee osa lainaajamediumin omaa estetiikkaa.

Niin Andriy Zholdakin *Anna Karenina* -esityksessä kuin Joe Wrightin *Anna Karenina* -elokuvassa on intermediaalisia piirteitä. Intermediaalisuus näkyy teoksissa toisen mediumin aika- ja tilaestetiikan sekä teknologian vaikutteiden omaksumisena. Teoksissa toisesta taidemuodosta lainatut piirteet on kuitenkin teatterillistettu tai elokuvallistettu osaksi mediumin omia esteettisiä keinoja sekä näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapoja. Intermediaalisten piirteiden avulla teosten estetiikkaan on tuotu jotain uutta ja samalla tehostettu teosten omaa estetiikkaa. Intermediaalisuus tarjoaa kulttuurikentällä mahdollisuuden kokeilla ja luoda uutta. Samalla se uudelleen määrittelee mediuumeita ja niiden estetiikan mahdollisuuksia.

5.YHTEENVETO

Mediumit eivät ole tai toimi irrallaan toistaan nykykulttuurissa sen intermediaalisen ja multimediaalisen luonteen takia. Eri taide- ja mediamuodot ovat yhä enemmän vuorovaikutuksessa keskenään niin sisältöjen, estetiikan kuin merkitysten tasolla. Eri mediumien välisillä intermediaalisilla suhteilla on tärkeä rooli näiden taidemuotojen kehittämisessä, muotoutumisessa ja uudelleen määrittelemisessä sekä nykykulttuurin rakentumisessa. Mediumeja tulisiikin kulttuurin intermediaalisuuden takia tarkastella niiden välisten suhteiden ja erojen muodostamassa laajemmassa kontekstissa.

Tutkielmani tavoitteena oli tutkia, miten teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus näkyy Andriy Zholdakin Turun Kaupunginteatteriin ohjaaman *Anna Karenina* -esityksen ja Joe Wrightin ohjaaman *Anna Karenina* -elokuvan esityksellisissä ja elokuvallisissa keinoissa sekä estetiikassa. Käsittelin tutkielmassani intermediaalisuutta näkökulmasta, jonka mukaan intermediaalisuus voidaan nähdä jonkin taidemuodon esteettisten keinojen tai näkemisen, kuulemisen ja olemisen tapojen jäljittelynä tai toteuttamisena toisessa mediumissa. Tutkielmani metodina käytin formalistista esitys- ja elokuva-analyysiä, joiden avulla tarkastelin esimerkkieni esteettisten keinojen ja käsitysmallien intermediaalisia piirteitä omien katselijakokemusteni kautta. Analyysieni kohteena oli etenkin teosten aika- ja tilaestetiikka sekä ruumiiseen ja teknologiaan liittyvä estetiikka.

Kummassakin esimerkkiteoksessani, niin Zholdakin esityksessä kuin Wrightin elokuvassa, on havaittavissa intermediaalisia piirteitä, mikä näkyy sekä niiden esteettisissä keinoissa että käsitysmalleissa. Intermediaalisuuden lisäksi Zholdakin esitys ja Wrightin elokuva ovat multimediaalisia sekä transmediaalisia niiden yhdistellessä useita merkkijärjestelmiä ja eri mediumeja sekä niiden lainatessa muiden taidemuotojen vaikutteita niin sisällön kuin muodon tasolla. Teokset ovat adaptaatioita Leo Tolstoin romaanista, joten ne jakavat sisällöllisesti saman tarinan, joka on muokattu niiden mediumille sopivaan esitysmuotoon. Tämän lisäksi teoksissa on käytetty toisen mediumin estetiikan ja teknologian vaikutteita. Intermediaalisuus näkyy esimerkkieni aika- ja tilaestetiikassa, näyttelijäntyössä, teknologian käytössä ja teosten itserefleksiivisyydessä.

Sekä Zholdakin esityksessä että Wrightin elokuvassa toisen mediumin piirteitä ja keinoja on hyödynnetty kohtausten leikkaamiseen tai jatkuvuuden luomiseen sekä asioiden ja tunnelmien

korostamiseen. Nämä intermedialiset piirteet on kuitenkin esimerkeissani muokattu eli teatterillistettu tai elokuvallistettu osaksi teosten ja niiden mediumien omaa estetiikkaa sekä käsitysmalleja. Toisen taidemuodon piirteet on teoksissa toteutettu lainaajamediumin omilla keinoilla tai osana näitä keinoja. Zholdakin *Anna Karenina* onkin lähtökohdiltaan teatterillinen esitys ja Wrightin *Anna Karenina* on elokuvaa.

Toisesta mediumista lainattujen vaikutteiden ja estetiikan avulla esimerkkiteoksiini on tuotu uudenlaisia esteettisiä keinoja. Niiden avulla on pystytty tehostamaan taidemuodon omaa estetiikkaa ja samalla pystytty korostamaan sen mediumin luonnetta. Toisaalta toisen mediumin piirteiden avulla on luotu estetiikkaa, jota lainaajamediumin omilla keinoilla ei ole mahdollista toteuttaa, esimerkiksi Zholdakin esitykseen on tuotu videokameran avulla lähikuvaa.

Intermediaalisten piirteiden ja esteettisten keinojen käyttö määrittelee kummankin esimerkkini mediumia ja niiden estetiikkaa uudelleen. Teatteri pystyy mukautumaan median kiihtyvään rytmiin ja merkkipaljouteen, ja elokuva puolestaan voi hyödyntää teatterin jatkuvuutta ja ruumiillisuutta omassa estetiikassaan. Taidemuotoja tulisikin tarkastella niiden käytön mukaan, ei materiaalisten ominaisuuksien. Intermediaaliset suhteet aina uudelleen määrittelevät mediuumeja, niiden piirteitä sekä keinoja ja muokkaavat tällä tavalla käsitystä kulttuurikentästä ja sen mahdollisuuksista.

Digitaalisen teknologian mahdollistaman samojen tekstien, kuvien ja materiaalien kierrättämisen helppouden on nähty ja pelätty yhtenäistävän sekä yksipuolistavan median ja kulttuurin sisältöjä. Vaikka intermediaalisuuden voisi ensisilmäyksellä luulla kaventavan kulttuurikentän estetiikkaa, tämä ei välttämättä ole koko totuus taidemediumien kohdalla. Esimerkkieni pohjalta näyttää ennemminkin siltä, että muista taidemuodoista lainatulla estetiikalla kehitetään lainaajamediumin estetiikkaa uudella tavalla ja luodaan uudenlaisia esityskeinoja. Tämä kuitenkin tapahtuu mediumin omien rajojen puitteissa, ja lainatut piirteet on mediumillistettu eli teatterillistettu tai elokuvallistettu osaksi lainaajamuodon omia keinoja. Samalla sekä lainatun että lainaajamediumin estetiikka kehittyy ja määrittyy uudella tavalla.

Intermediaalisuus ei ole itsestään tai väkisin tapahtuva ilmiö vaan vuorovaikutussuhde mediumien välillä. Intermediaalisuus ei välttämättä olekaan huono asia, vaan se voidaan nähdä taidemuotojen välisenä idea-altaana, josta voidaan ammentaa ja kehittää uutta. Elokuvan piirteet teatterissa tai teatterin piirteet elokuvassa eivät voi olla koskaan samanlaisia kuin alkuperäisessä mediumissa, koska nämä taidemuodot ovat luonteeltaan ja käsitysmalleiltaan erilaisia, ja samalla niiden modaliteetit ja se, miten niiden modaalisuus toimii, eroavat toisistaan. Teatteri on

tapahtumaluonteista, muuttuvaa ja välitöntä, kun elokuva puolestaan on toistettavaa, pysyvää ja välillistä. Teatteri on presentaatio, joka esittää tietyssä hetkessä, kun taas elokuva on representaatio, joka aina uudelleen esittää. Näistä mediumien eroista johtuen elokuvan keinot teatterissa tai teatterin keinot elokuvassa eivät ole koskaan samanlaisia. Tästä syystä intermediaalisuuden voi nähdä luovan uudenlaista estetiikkaa.

Intermediaalisuus ei ole uusi piirre, ja eri taidemuodot ovat lainanneet toisiltaan niin sisältöjä kuin esteettisiä piirteitä jo vuosikausia. Teatteri ja elokuva ovat olleet vuorovaikutuksessa koko yhteisen historiansa aikana, ja tämä teatterin ja elokuvan välinen intermediaalisuus on vaikuttanut näiden mediumien käsityksiin, määritelmiin ja havainnoimisen tapoihin. Näiden taidemuotojen välinen vuorovaikutus on luonut uudenlaisia määritelmiä muun muassa teatterin ja elokuvan käsityksistä ajasta ja sen käytöstä, tilasta ja sen muokkaamisesta sekä todellisuuden havainnoimisesta ja näkemisestä. Nämä käsitysten muutokset ovat luoneet uudenlaista estetiikkaa ja samalla uudelleen määritelleet teatteria ja elokuvaa mediuksina. Intermediaalisuus onkin kaksisuuntainen prosessi, johon liittyy olennaisesti mediumien välisten rajojen hämärtyminen.

Intermediaalisessa kulttuurissa on syntynyt eri mediuksille yhteisiä piirteitä. Intermediaalinen kulttuuri on itserefleksiivistä sekä multi-, trans- ja hypermediaalista. Nämä piirteet näkyvät esimerkiksi sekä postdraamallisen teatterin että postklassisen elokuvan estetiikassa. Kummankin suuntauksen kehittymiseen ovat vaikuttaneet yhteiskunnan medioituminen sekä pyrkimys rikkoa mediaerityisyyden ylläpitämiä mediumien välisiä rajoja intermediaalisuuden keinoilla.

Intermediaalinen kulttuuri on luonteeltaan samanaikaista, yhdistelevää, pirstaloituvaa, monikerroksista ja moniulotteista. Intermediaalisuuden seurauksena mediuksia ja niiden estetiikkaa pitäisikin tarkastella sen suhteen, mitä yhteistä näillä eri taidemuodoilla ja niiden estetiikalla on, sekä miten nämä eri mediuksit ovat vuorovaikutuksessa keskenään.

Teatteri ei ole tallentava medium, eikä se pysty nopeudella tai materiaalin toistettavuudella taistelemaan teknologisia mediuksia vastaan. Medioituneessa kulttuurissa teatterin vahvuuden voidaan kuitenkin nähdä olevan sen intermediaalisessa luonteessa ja sen kyvyssä omaksua muiden taidemuotojen piirteitä sekä teknologioita osaksi omia esityskeinojaan ja omaa estetiikkaansa. Teatterintutkimuksen piirissä tulisi tutkia tarkemmin teatterin intermediaalista luonnetta ja sen mahdollisuuksia. Intermediaalisuus synnyttää uudenlaisia representaation, dramaturgian ja näyttämöllepanon keinoja sekä muuttaa teatterin ajallisia ja tilallisia ulottuvuuksia, ja samalla kehittää teatteria ja sen estetiikkaa. Teatterintutkimuksen kentällä pitäisi käsitellä, mitä seurauksia

kulttuurin intermediaalisuudella on teatteriestetiikalle, esityskeinoille ja teatterin mediumin määrittelemiselle. Olisi hyvä pohtia, minkälaisia merkityksiä ja käsityksiä intermediaalisuus luo teatterista ja esityksestä, sekä minkälaisia mahdollisuuksia, uhkia tai haittoja muiden mediumien estetiikka tarjoaa tai aiheuttaa teatterille. Teatteria ja sen estetiikkaa tulisi tarkastella suhteessa muihin taidemediumeihin.

Intermediaalisuuden kautta on mahdollista avata aivan uudenlaisia vuorovaikutus- ja yhteistyösuhteita eri taide- ja mediakenttien välille. Itse haluankin nähdä kulttuurin intermediaalisen luonteen mahdollisuutena, joka kehittää kulttuuria ja eri mediuumeja sekä lisää eri media- ja taidekenttien välistä vuorovaikutusta ja yhteistyötä. Taidekentällä olisi hyvä pohtia, millä tavalla intermediaalisuutta voisi hyödyntää kulttuurin, mediumien ja niiden estetiikan rikastamiseksi, monipuolistamiseksi ja uuden luomiseksi.

LÄHTEET:

PAINETUT LÄHTEET

Arlander, Anette, 2010, Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, s.86–100. Like, Helsinki.

Auslander, Philip, 1999, *Liveness: Performance in mediatized culture*. Routledge, London, New York.

Bay-Cheng, Sarah, 2010, Temporality. Teoksessa Sarah Bay-Cheng (toim.) *Mapping Intermediality in Performance*, s.85–90. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Bolter, Jay, David & Grusin, Richard, 1999, *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Chapple, Freda & Kattenbelt, Chiel, 2006, Key Issues in Intermediality in Theatre and Media. Teoksessa Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (toim.) *Intermediality in Theatre and Performance*, s.11–26. Rodopi, Amsterdam.

Gruber, Klemens, 2010, Early Intermediality: Archaeological Glimpses. Teoksessa Sarah Bay-Cheng (toim.) *Mapping Intermediality in Performance*, s.247–257. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Elleström, Lars, 2010, The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial relations. Teoksessa Lars Elleström (toim.) *Media borders, multimodality and intermediality*, s.11–48. Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Fornäs, Johan, 1998, *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. (1995) Suom. Mikko Lehtonen. Vastapaino, Tampere.

Heinonen, Timo, 2009, Draamallisen teatterin jälkinäytös? Teoksessa Hans-Thies Lehmann, *Draaman jälkeinen teatteri*, s.11–34. (1999/2005) Suom. Riitta Virkkunen. Like, Helsinki.

Heinonen, Timo, 2010, Näyttämön, teknologian ja ihmisen keskeneräinen kysymys. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, s.40–56. Like, Helsinki.

Herkman, Juha, 2001, *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Vastapaino, Tampere.

Kattenbelt, Chiel, 2006, Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality. Teoksessa Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (toim.) *Intermediality in Theatre and Performance*, s.29–39. Rodopi, Amsterdam.

Kattenbelt, Chiel, 2010, Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity. Teoksessa Sarah Bay-Cheng (toim.) *Mapping Intermediality in Performance*, s.29–37. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Kuchenbuch, Thomas, 2006, Theoretical approaches to theatre and film adaptation: A history. Teoksessa Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (toim.) *Intermediality in Theatre and Performance*, s.169–180. Rodopi, Amsterdam.

Lehmann, Hans-Thies, 2009, *Draaman jälkeinen teatteri*. (1999/2005) Suom. Riitta Virkkunen. Like, Helsinki.

Lehtonen, Mikko, 2001, *Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Vastapaino, Tampere.

Nelson, Robin, 2010, Prospective Mapping. Teoksessa Sarah Bay-Cheng (toim.) *Mapping Intermediality in Performance*, s.13–23. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Monaco, James, 2009, *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond*. Oxford University Press, New York.

Nelson, Robin, 2010, Prospective Mapping. Teoksessa Sarah Bay-Cheng (toim.) *Mapping Intermediality in Performance*, s.13–23. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Nieminen, Hannu & Pantti, Mervi, 2004, *Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen*. Loki-kirjat, Helsinki.

Numminen, Katariina, 2010, Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, s.22–39. Like, Helsinki.

Petho, Ágnes, 2010, Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. Teoksessa Lars Elleström (toim.) *Media borders, multimodality and intermediality*, s.211–222. Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Petho, Ágnes, 2011, *Cinema and Intermediality: the passion for the in-between*. Cambridge Scholars, Newcastle Upon Tyne.

Remshardt, Ralf, 2006, The actor as intermedialist: remediation, appropriation, adaption. Teoksessa Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (toim.) *Intermediality in Theatre and Performance*, s.42–53. Rodopi, Amsterdam.

Thanouli, Eleftheria, 2009, *Post-Classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*. Wallflower press, London.

Wiens, Birgit, 2006, Hamlet and the virtual stage: Herbert Fritsch's project hamlet_X. Teoksessa Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (toim.) *Intermediality in Theatre and Performance*, s.223–236. Rodopi, Amsterdam.

Wiens, Birgit, 2010, Spatiality. Teoksessa Sarah Bay-Cheng (toim.) *Mapping Intermediality in Performance*, s.91–96. Amsterdam University Press, Amsterdam.

ELEKTRONISSET JULKAISUT

Balme, Christopher B., 2004, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*. THEWIS 01/04, s.1-18. http://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf
Tulostettu 24.10.2012.

Kattenbelt, Chiel, 2008, Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultura, lenguaje y representacion/ Culture, language and representation*, vol VI, 2008, s.19-29. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/30/30>. Tulostettu 22.2.2013

Schröter, Jens, 2011, *Discourses and Models of Intermediality*. CLCWeb 13.3/11, artikkeli 3.
<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcweb> Tulostettu 24.10
2012.

MUUT LÄHTEET:

Turun kaupunginteatterin, Andriy Zholdakin *Anna Karenina* -käsiohjelma